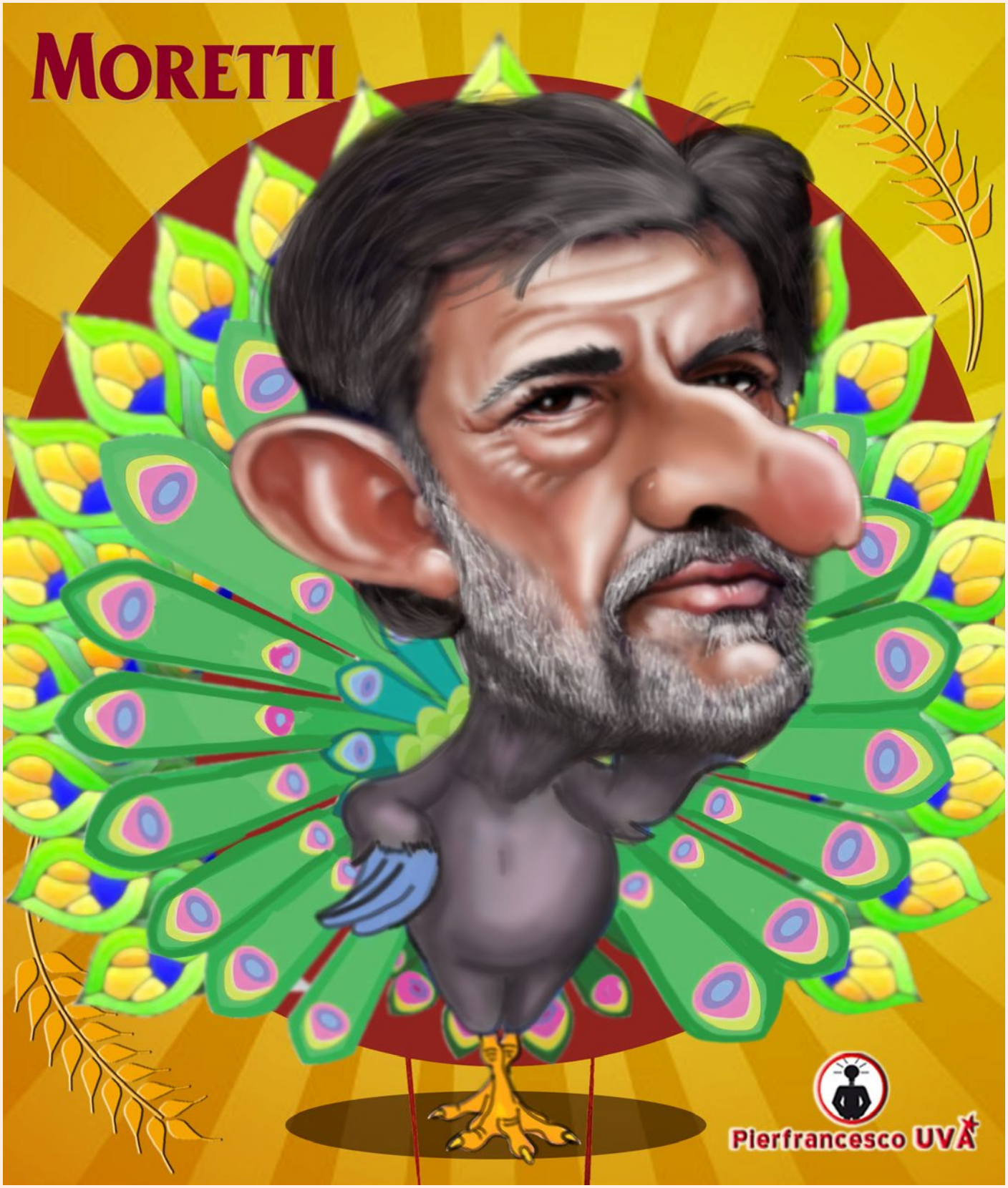
Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno XII

N. 117 | Giugno 2023 | ISSN 2431 - 6739



"Moretti, il sole dell'avvenire" (2023) di Pierfrancesco Uva

diaridicineclub@gmail.com

Le parole sono importanti, ma anche il cinema. Il sol dell'avvenire di Nanni Moretti

Tonino De Pace

Per Nanni Moretti il cinema, sempre più con il passare degli anni, è diventato quello spazio di libertà da ogni condizionamento, da ogni inibizione, lo spazio dentro il quale fare confluire prima quelle giovanili manie, le idiosincrasie e le intolleranze, oggi quelle stesse ormai cronicizzate, il suo *moralismo* autoriale, le sue angosce sul tempo che passa. Da queste istanze nasce *Il sol dell'avvenire* approdo maturo ad un cinema molto personale, legato a doppio filo con quel desiderio di comprendersi, con quei riferimenti costanti ad una psicoanalisi che non riesce ad acquietare i fantasmi prima dello smarrito Papa di *Habemus papam*, oggi, in quest'ultimo film, quelli della moglie (Margherita Buy) e di mezzo anche lo psicanalista di *Il colibrì* di Francesca Archibugi interpretato dallo stesso Moretti.

Al tempo stesso *Il sol dell'avvenire*, con un titolo così bene augurante, è un film che – viste le premesse sul cinema personalissimo - mette un punto fermo sul suo presente, senza rinnegare il passato, anzi valorizzandolo. In questa chiave va letta la sfilata finale di personaggi e attori dei suoi film tra un carosello felliniano e una rassegna della memoria, necessaria per rifugiarsi in quel passato viste le tiepide aspettative del futuro.

Un film compendio, dunque, dentro al quale, ancora una volta, come accade sempre ad un certo punto della vita, e Moretti non è diverso dagli altri, ci si ritrova a discutere del passato, avendo il cinema come valore aggiunto, come punto di riferimento culturale e quotidiano. È così che *Il sol dell'avvenire* si traduce in una proliferazione cinematografica dove è possibile rintracciare tre o meglio quattro film, quello che vediamo, quello che Giovanni sta girando ambientato nel 1956 e quello che vorrebbe girare con lo sfondo di tante canzoni che disegnino una traccia della nostra comune storia, e poi il quarto quello *violento*.

Per Moretti il cinema diventa liquido fecondo che sa dare la luce e lo manifesta nel magnifico incipit con la magia di un improvviso bagliore delle lampade che illuminano l'austero quartiere romano degli anni '50.

Diventa divertente quindi l'enigmatico gioco che Moretti propone al suo pubblico, ripercorrendo le sue passioni cinematografiche, i suoi riferimenti di quei film che sono diventati parte della vita siano stati vissuti al di là o al di qua dello schermo. Un gioco con il quale, reinventando il Woody Allen di *Io e Annie*, costruisce la lunga e dilatata sequenza sulla violenza (vecchia ubbia di Moretti) in cui compaiono Renzo Piano, Corrado Augias, Valeria Chiaro e poi perfino Scorsese evocato al telefono, per decostruire il senso di una violenza gratuita, con un accento tra il serio e il faceto con il quale il regista romano torna sul tema dell'etica e della violenza. È così che il film diventa un viaggio nella memoria, un condiviso diario che, scritto nel presente, finisce con il riecheggiare il passato, una lunga confessione per il superamento di quelle ossessioni. È il senso di quanto scrive in *Il cinema l'insurrezione del tempo: Il sol dell'avvenire di Nanni Moretti*, con ampiezza di sguardo, Pierandrea Amato (su leparoleelecose.it): la domanda dalla quale parte l'introspezione è *Come si fa a liberarsi di noi stessi, di quella forma di prepotenza che ci rende ciò che siamo (tendenzialmente infelici)?* Cruciale interrogativo che presuppone quell'abbassamento dell'ego, quella messa in discussione del nostro modo di apparire, perfino della nostra natura. Riconducendo la domanda al regista romano e alle sue idiosincrasie, Amato propone una lettura del film come pratica di una loro esasperazione che ne consenta il superamento evitando ogni radicalità oppositiva, ogni dialettica dello scontro.

È forse sotto questa forma che va interpretato il film che sembra costituire, in fondo, una lunga confessione che tende non alla riconciliazione con ciò che non ama, quanto piuttosto un armistizio, una deposizione delle "armi" per trovare una serenità nell'età matura. Non è separabile il film, così personale e intimo, confessorio ed esplicitamente diaristico, dall'età del suo regista che lungi dallo stemperare le sue difficoltà relazionali con il mondo, vuole provare a darne ragione, a spiegare, ma anche ad offrire, attraverso questa confessione, la sua disponibilità alla comprensione. Tutto è accompagnato da un'ironia, che non è comicità, ma questa volta rivolta solo verso sé stesso (la stessa presa in giro dei sabot, le pantofole ecc...) tutto costituisce materia che egli stesso ha sempre trattato con una certa dose di velenosa distanza e che ora, invece, diventa materia di rispecchiamento ironico, divertita forma di quasi autocompiacimento.

Un capitolo a parte merita la sua riflessione sul cinema che con questo film, in nome di quella

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

aperta confessione davanti al suo pubblico, diventa limpida e non paludata.

Si deve partire da uno dei suoi "cavalli di battaglia": *le parole sono importanti!* locuzione che traduce in breve il suo *moralismo* benefico. Coì come le parole anche il cinema, nei filtri morali di Moretti soggiace alle regole morali, e tutti ricordiamo la tirata contro il critico che aveva esaltato un film come *Henry pioggia di sangue* nel quale la violenza che a Moretti appariva gratuita pervadeva il film. Con lo stesso atteggiamento, ma rivolto verso una positiva riaffermazione, piuttosto che verso una negazione che faccia risaltare il positivo, in questa sua ultima fatica, restituisce *visibilità* e valore a quel cinema che ama o che comunque resta caposaldo al quale ispirarsi. Benché tutto questo ci sembri più una connotazione legata ad una malinconica contemplazione del cinema passato più denso e più legato ai temi cari a Moretti, piuttosto che una dichiarazione di assoluta qualità di quel cinema. In questo novero rientrano: il cinema dei fratelli Taviani con la citazione di *San Michele aveva un gallo*, ma anche il cinema di Woody Allen, anche il cinema civile di Bellocchio con la *manipolazione* della storia come accadde per *Buongiorno notte*.

Su tutto c'è il tempo che passa e l'inguaribile sindrome che deriva da una solitudine che non è assenza di persone, quanto piuttosto assenza di affinità, che guasta anche i rapporti più solidi, quelli familiari, anzi coniugali. Una distanza che si fa lenta deriva che l'invocata psicanalisi non sa ascoltare e non sa guarire. Il rifugio non resta che la memoria, che si materializza in quella colonna sonora personale, quelle canzoni che hanno aiutato a coltivare i melodrammi giovanili e, in fondo ci hanno aiutato anche un poco a vivere e oggi fanno parte del nostro mondo interiore e attraverso quelle melodie raccontiamo i nostri segreti e liberiamo le emozioni.

È con queste credenziali che *Il sol dell'avvenire* si manifesta come un film maturo e al tempo stesso infantile, commovente nel tracciare una precisa parabola del suo essere regista e autore *politico*, nell'essere sempre fuori luogo e controtendenza, sempre in bilico tra spettacolo e riflessione. Un film stratificato che ne contiene tre o quattro, diventando la matrioska magica del (suo) cinema e al tempo stesso è dimostrazione lampante delle potenzialità narrative che il cinema conserva. Per Moretti compendio della sua stessa filmografia con le tracce evidenti di *Sogni d'oro* e di *Bianca*, ma senza la *cattiveria* di quei tempi e con quella autoironia alimentata da dubbi e da poche certezze. *Il sol dell'avvenire* diventa quindi anche e di conseguenza traccia politica del passato inadatta all'oggi, nell'assenza di ogni riferimento. In questa prospettiva per Moretti questo diventa il film di una nuova cesura della sua parabola artistica e quindi anche sull'invecchiamento, sul quel tirare le somme di un'intera vita artistica senza soluzione al quesito che domanda quale sia il confine tra vita privata e vita pubblica.

Un'ultima breve notazione. In quell'eterno ritorno del cinema di Moretti c'è anche spazio per una *ribellione* alla storia *ufficiale* nel riaffermare il diritto di (ri)fare la storia con i "se". In un non esplicitamente dichiarato afflato con il pensiero di Bellocchio in quell'immaginifico finale di *Buongiorno notte*. Si ritrova in questo desiderio l'istintivo rifiuto del presente e al contempo la rassegnata accettazione di tutto ciò che non è stato e poteva essere.

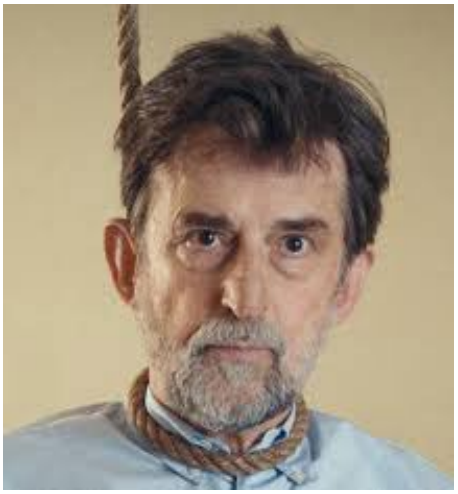
È per tutti questi motivi che *Il sol dell'avvenire* si atteggia come un film complesso sul quale, giustamente, si è scatenato un dibattito serrato, disponibile com'è a molteplici interpretazioni, molteplici approfondimenti, perché è anche, consapevolmente un film sulla *fine di tutto*, sull'impossibilità e l'afasia di potere dire altro, e in quella passerella finale un po' felliniana, un po' morettiana, tra elefanti e Fori Imperiali, amici in un corteo che diventa scenario di una intera esistenza dentro quella riserva di libertà che è il cinema, frequentato da sempre con parsimonia, c'è un bonario sguardo al futuro ideale che tarda ad arrivare e se non arriva, sarà il cinema a farlo arrivare realizzando un antico e mai spento desiderio.

Tonino De Pace

Moretti ovvero il Sol dell'avvenire

Dario Mariani

Grazie ad un amico ho visto il film di Nanni Moretti. Diversamente non penso sarei andato perché è un personaggio che da qualche decennio oramai mi risulta insopportabile per quello che esprime sia artisticamente che politicamente.
Questo ennesimo film ha rafforzato questo giudizio.
Un titolo fuori posto, perché in questo film non c'è né sole né avvenire.
O forse sì: il Sol e l'Avvenire per lui sono (entrambi) probabilmente e narcisisticamente solo se stesso.
Il film pare infatti un patchwork fatto dei soliti visti e rivisti luoghi comuni morettiani, pieno di autocitazioni, o di citazioni di altri a partire da Fellini, con minime variazioni sui ben noti temi.
E' l'ennesima ruota di pavone dell'eterno ritorno dell'identico del morettismo.
Bacchetta tutti dall'alto del suo piedistallo: il cinema, i giovani, le forme dell'amore, addirittura una certa storia del comunismo.
Sbagliando peraltro, e credo volutamente visto che certo non è un ignorante sul tema, anche molti riferimenti storici.
Stalin, assurto ad assoluto "simbolo da abbattere" sin dal trailer pubblicitario del film, in realtà con l'invasione dell' Ungheria non c'entra nulla, era morto tre anni prima, nel 1953, e a decidere quella invasione fu il "destalinizzatore" Kruscev, quello dello storico XX Congresso del Pcus sovietico.
Ed è quindi anche difficile immaginare, magari in qualche sezione comunista "dissidente" c'era ancora, che però nella sezione "istituzionale" diretta dal giornalista de *L'Unità* interpretato da Silvio Orlando a quella data campeggiasse ancora sul muro il ritratto di Baffone.
Ma Moretti ha l'arroganza di aver capito tutto e di voler cambiare tutto fino al paradosso del finale.
Come se poi, come lui stesso racconta gli abbia chiarito molti anni dopo l'allora direttore de *L'Unità* Pietro Ingrao, una vita quanto più lontana dallo stalinismo sia possibile, un atteggiamento diverso del Pci e del suo organo ufficiale in quel 1956 fosse stato storicamente praticabile.
E come se poi un atteggiamento formale di "condanna" da parte del Pci, come avverrà, in tutt'altre condizioni politiche, 12 anni dopo per l'invasione russa della Cecoslovacchia avrebbe comunque cambiato in qualche modo il corso della storia italiana ed internazionale.
E toppa volutamente anche nelle sigle musicali che accompagnano il suo film, come del resto molti di quelli precedenti, pressochè tutte canzoni degli anni sessanta che ci azzeccano zero col periodo dell'invasione dell' Ungheria ed anche con l'oggi ma che sono invece del tutto relative al suo sé stesso, al periodo della sua "crescita culturale", al suo passaggio personalissimo dall'adolescenza ad una età più matura.



Sezione del PCI di Roma del quartiere Quarticciolo

Ma Moretti questi problemi di ordine storico/politico non se li pone nè se li è mai posti nemmeno in passato, l'importante è che l'unica cosa che resti ferma e immobile anche per l'avvenire continui ad essere lui.
Ma a chi frega di Moretti oggi ?
Non so a quale pubblico parli. Forse ad un pubblico che non c'è più perché quello che c'è adesso (a parte pochi sparuti sopravvissuti della vecchia platea di *Ecce Bombo* o di *Bianca*, ora riconoscibili nelle definizioni di "moderat-chic" in salsa piddina più che "radical" oppure nel cosiddetto "popolo delle Ztl metropolitane") non penso che lo possa né amare e nemmeno odiare.
Perché ho la netta sensazione che abbia qualche difficoltà proprio a capirlo!
Ma credo realisticamente che il Nanni nazionale non abbia (e non abbia mai avuto nemmeno in passato) nemmeno un particolare desiderio "onirico" di "farsi capire", bensì, assai meno prosaicamente, quello ancestrale appunto di farsi amare (o alternativamente farsi odiare che per lui va bene lo stesso).
Tanto più che in questo film che qualcuno, subito smentito però dallo stesso Moretti, aveva definito "di addio" non vedo traccia nemmeno delle pur a volte assai banali "frasi celebri" che hanno caratterizzato spesso, entrando nel linguaggio comune/abituale di un certo ceto intellettuale "d'antan", il successo e la "memoria" di alcune sue opere precedenti.
Ed allora finisco chiaramente per chiedermi pure quanto valga oggi la pena di esaminare ed analizzare le contorsioni narcisistiche di questo personaggio .

Dario Mariani

"Reduce" dei movimenti sociali degli ultimi decenni del secolo scorso, inguaribile cinefilo ed anche "storico dilettante" dei fenomeni storici, sociali, artistici, culturali degli anni sessanta/settanta/ottanta.

Scritta apparsa davanti al cinema Nuova Sacher di Nanni Moretti

Forever Young - Les Amandiers o le ripercorse illusioni

Àngel Quintana

Agli inizi degli anni '70, il regista Peter Brook facendo nascere a Parigi il Teatro Les Bouffes du Nord trasformò completamente la fisionomia teatrale classica parigina.
Nello stesso periodo, Patrice Chéreau, un innovatore che aveva suscitato particolare interesse nel pubblico per il suo specifico teatro politico, si trovava in Italia a collaborare intensamente con Giorgio Strehler al Piccolo Teatro di Milano, dove imparava a considerare con diverso valore lo spazio scenico.
Alcuni anni dopo, lo stesso Chéreau diventò per essere considerato nell'ambito teatrale francese come l'erede dei grandi registi e drammaturghi Antoine Vitez e Roger Planchon. La messa in scena nel 1976 a Bayreuth della tetralogia di Wagner sotto la direzione orchestrale di Pierre Boulez, rese il suo nome all'apice della messinscena teatrale. Il ministro della Cultura di quel tempo del governo Mitterand, Jack Lang, gli offrì la possibilità di trasformare il Centro Culturale di Nanterre nel Teatro Nazionale di Amandiers. La nascita di questo Teatro Nazionale fece si di far diventare ben presto questo nuovo spazio culturale come un importante centro d'avanguardia per la sperimentazione teatrale, che parallelamente dava il via alla nascita di una particolare scuola di teatro diretta dal regista Pierre Romans.
A quel tempo uscirono degli spettacoli interessanti realizzati dal drammaturgo Bernard-Marie Koltès: *Roberto Zucco (1988) e Dans la solitude des champs de cotton (Nella solitudine dei campi di cotone, 1986)*, che furono l'anticipazione a una delle altre sue più straordinarie rappresentazioni, l'*Amleto* interpretato da Gérard Desharthe, presentato al festival del Teatro di Avignone.
In quel tempo, di Patrice Chéreau iniziano ad attirare l'attenzione della critica e del pubblico anche i suoi primi lavori cinematografici, in particolare il passionale *L'Homme blessé* (L'uomo ferito, 1983), presentato in concorso al festival di Cannes, e sorprendentemente anni dopo i film *La Reine Margot* (1994), *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998) e *Intimacy* (Nell'intimità, 2001).
L'attrice Valeria Bruni Tedeschi arrivò al Teatro Amandiers a metà degli anni '80, facendo parte di quella nuova generazione di attori che presenziarono in questa scuola, diventando essi ben presto sotto la direzione artistica di Patrice Chéreau dei bravi protagonisti del mondo teatrale.
Il film *Forever Young - Les Amandiers* (2022) recupera il trascorso vissuto da Valeria Bruni Tedeschi in questo omonimo teatro, rivivendo in particolare il suo rapporto con i vecchi compagni d'arte. Il teatro divenne in quegli anni il pretesto di un modo di vivere basato sul desiderio intenso di cogliere al massimo i piaceri effimeri della giovinezza. In questo senso, il film non è una riflessione sul modo speciale della direzione registica degli attori o sulla rivoluzione scenica sviluppata da Patrice Chéreau, quanto invece uno sguardo sul disordine di una epoca e di una generazione segnata dalla promiscuità sessuale e dal minaccioso pericolo di contagio da AIDS, che poteva svilupparsi dall'uso condiviso di droghe e dell'eroina in special modo. In quell'epoca le nuove generazioni cercavano di vivere intensamente la loro vita senza accorgersi delle conseguenze nefaste riferite alla perdita dei loro più cari affetti e della loro stessa vita. *Les Amandiers* descrive, quindi, nello stesso momento i tempi luminosi e bui di un'epoca in cui i postumi della rivoluzione sessuale degli anni Settanta venivano minacciati da una nuova morale imperante, quella in cui i rapporti di potere, anche quelli sessuali, risultavano tollerati e messi a tacere perfino all'interno della stessa istituzione teatrale.

In questo contesto, i giovani attori che entrarono a *Les Amandiers* furono direttamente coinvolti dal regista Patrice Chéreau nella messa in scena di *Platónov* di Anton Cechov, un'opera teatrale scritta dal drammaturgo russo alla significativa età di diciassette anni, per raccontare della fine della giovinezza. La troupe dei giovani attori coinvolti dovette affrontare le forti aspettative di un regista che considerava fondamentale il ruolo di tutti i protagonisti, da quello principale a quello secondario, agendo crudelmente su di loro pur di raggiungere i suoi obiettivi artistici. L'intensità dei primi amori e il dolore della perdita scandiscono il montaggio dell'opera e condizionano i particolari sogni di alcuni di questi giovani che vivono intensamente la passione creativa insieme allo sbocciare della voglia di vivere. Gli ipotetici *enfants terribles* di quell'epoca mostrano quel che li maschera e i loro giochi proibiti finiscono per diventare troppo pericolosi. Valéria Bruni Tedeschi filma con intensità la cronaca della sua giovinezza, senza cercare di idealizzarla, ma anche senza neppure idolatrare il suo lato più oscuro.
Platónov debuttò nel 1986 al Théâtre des Amandiers e subito dopo trionfò al festival di Avignone. L'anno successivo Patrice Chéreau trasformava il suo lavoro teatrale su Cechov nel film *Hôtel de France*. Tra i giovani attori della sua scuola, insieme a Valeria Bruni Tedeschi parteciparono Vincent Pérez, Agnès Jaoui, Marianne Denicourt e Bruno Todeschini. Con loro non solo il teatro in Francia stava cambiando, ma perfino una parte importante del cinema dell'epoca. *La meglio gioventù* di allora può ritrovare in questo lavoro le false illusioni di una epoca, per prendere completamente atto di quanto le sia cascato addosso.

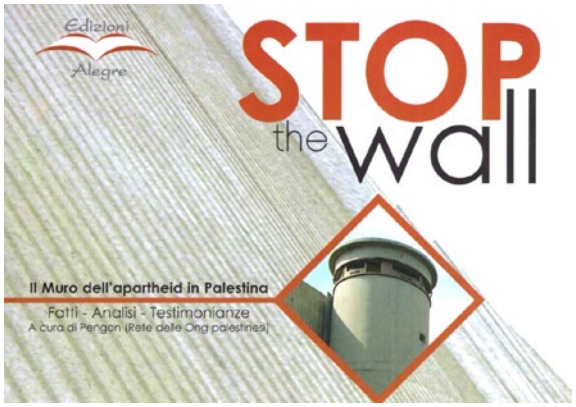
Àngel Quintana

** Traduzione dallo spagnolo di Marco Asunis*

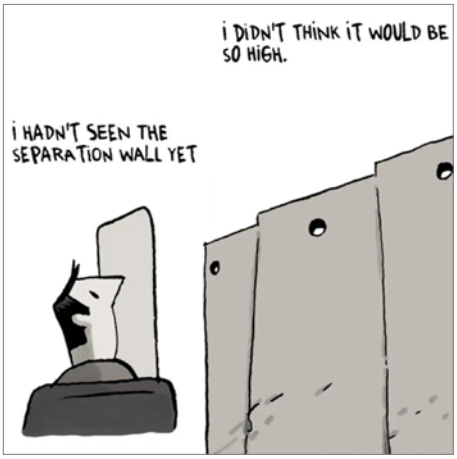
Cronache curiose di una Gerusalemme occupata da 75 anni

Ali Raffaele Matar

Con l'arrivo di maggio, anche quest'anno ricorre puntuale il ricordo della Nakba. Nella storiografia della Palestina, la Nakba denota la "catastrofe" che, nel 1948, provocò l'espulsione di quasi un milione di palestinesi dalle loro case e dalle loro terre, per fare spazio ai coloni sionisti giunti da ogni parte del mondo per popolare il neonato Stato di Israele: la "terra promessa" dalla Torah, millenni fa. Se per taluni si è concluso un atavico giuramento divino, per i nativi del luogo si è trattato di un disastro che ha relegato un popolo, quello palestinese, a una nuova diaspora, privandolo di autonomia, libertà e nazionalità. Settantacinque anni di occupazione e oppressione ai danni di un popolo platealmente privato della propria identità – i palestinesi vengono difatti chiamati "arabi" dagli israeliani (e dai loro sostenitori) in modo da negare l'esistenza stessa dei palestinesi. Che questo "conflitto" sia difficile da comprendere e da affrontare è un falso storico perpetrato da alcuni intellettuali disonesti, che continuano a proporre questa tesi propagandistica, pur di annacquare e insabbiare ogni possibile critica alle palesi violazioni del diritto internazionale da parte di Israele. Sono innumerevoli le letture più che esaustive che possono aiutare ad approfondire la questione sotto ogni profilo e punto di vista, ma la gravosità del tema continua a disinteressare i più. Eppure, tra gli scaffali, c'è un libro a fumetti che, con fresca ironia, può attirare i neofiti che vogliono affrontare la Palestina con leggerezza e semplicità: *Cronache di Gerusalemme* di Guy Delisle. Un diario di viaggio più che un reportage vero e proprio – seppur catalogato nel vasto filone del graphic journalism – che racconta i curiosi aneddoti vissuti dall'autore nel corso della sua trasferta a Gerusalemme. Padre casalingo, il canadese francofono Delisle si trasferisce a Gerusalemme est per restare al fianco della moglie, collaboratrice di Medici senza frontiere. Alle "ordinarie" vessazioni quotidiane legittimate dal governo israeliano, a cui l'autore si abituerà nel suo continuo peregrinare, alla ricerca di un posto tranquillo dove disegnare queste vignette minimaliste (nell'attesa che i figli escano da scuola), Delisle assisterà nello stesso periodo anche all'operazione "Piombo Fuso" compiuta contro Gaza, tra la fine del 2008 e l'inizio del 2009 (documentata da Vittorio Arrigoni nel suo *Restiamo umani*). Una soffocante quotidianità, tra bombardamenti, sistematiche incursioni dei militari nelle case palestinesi, checkpoint che limitano il diritto alla libertà di movimento ai nativi, cui spesso non è concesso neanche l'attraversamento delle stesse strade riservate ai coloni sionisti, che il fumettista riporta qui con obiettività, humour e stupore, senza mai farsi pesante. Presenza costante nel libro è l'ingombrante muro dell'apartheid israeliano, lungo centinaia di km, che ha espropriato per l'ennesima volta risorse e territori riservati agli abitanti autoctoni del luogo. Un muro che il fumettista ritrae ossessivamente da ogni lato, sconcertato dalla sua estrema e insensata altezza. Sin dalle primissime battute, Delisle mostra di non avere conoscenze pregresse del "conflitto" né alcuna affinità parziale con i palestinesi. Eppure, sono proprio le mille indelebili ingiustizie a cui assiste, nel corso di un intero anno di permanenza, a risvegliare finalmente il suo occhio critico. Quella che all'inizio era per lui "Terra santa" finisce per diventare "Terra occupata", esattamente come fu, anni prima, per altri artisti partiti imparziali verso quei territori e rientrati in patria con una forte volontà di denuncia: da Joe Sacco (*Palestina*) e Seth Tobocman (*Disastri e resistenza*) a Maximilien Le Roy (*Saltare il muro*). Questo ritratto genuino, schietto e inedito, nella sua pacata comicità, pubblicato dopo *Shenzhen* (2000), *Pyongyang* (2003) e *Cronache Birmane* (2010), è valso all'autore anche il prestigioso Fauve d'or al Festival di Angoulême nel 2012 ed è stato recentemente riproposto da Rizzoli Lizard in un'edizione economica, fruibile da chiunque.

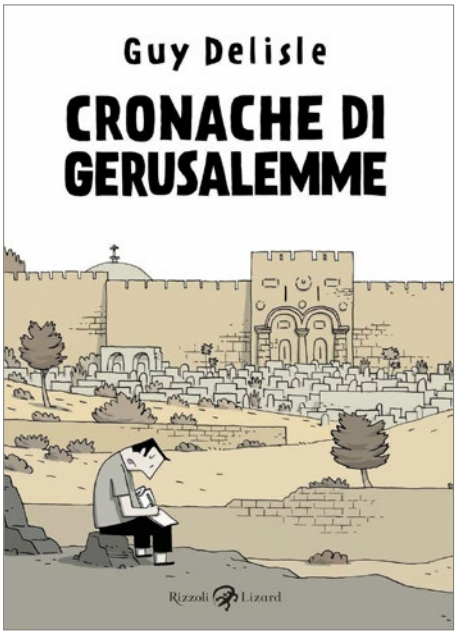


"Stop the wall" (Edizioni Alegre)



Il muro realizzato da Israele visto da Delisle

Vignette tratte da "Cronache di Gerusalemme"



"Cronache di Gerusalemme" (Rizzoli Lizard)

Ali Raffaele Matar

Anatomy of Time – rigore e rielaborazione del tempo nel nuovo cinema thailandese

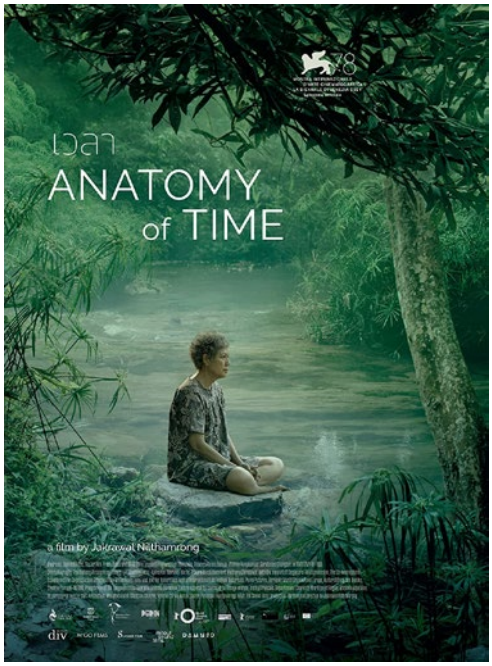
Sinossi: Due frammenti della vita di una donna. Maem è una giovane donna nella Thailandia rurale degli anni Sessanta. Il padre orologiaio dispensa la propria filosofia alla figlia mentre le tensioni scatenate dalla dittatura militare e dai ribelli comunisti si inaspriscono. La giovane viene corteggiata da due giovani uomini molto diversi. Uno è un debole conducente di risciò, letteralmente osteggiato dall'altro: uno spietato e ambizioso ufficiale dell'esercito che, cinquant'anni più tardi, si è trasformato in un generale disonorato. Ormai anziana, Maem assiste il marito violento nei suoi ultimi giorni di vita, ricordando un passato costellato di perdite, sofferenze e gioie e ripercorrendo, allo stesso tempo, il tragico passato del Paese

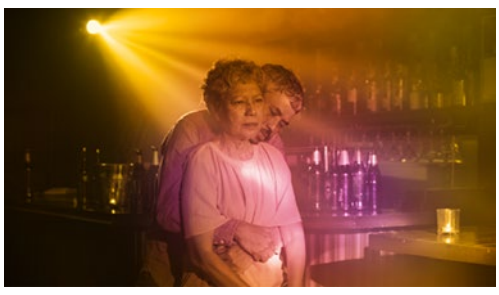
Tonino Mannella

Il cinema asiatico si è già da tempo affermato presso il grande pubblico, non solo quello giapponese da sempre riconosciuto e apprezzato, ma anche altre più recenti cinematografie tipo quella di Hong Kong, conosciuta prima attraverso i film di Kung Fu e successivamente attraverso una nuova scuola di registi che fa capo al maestro Wong Kar-Wai, la produzione sudcoreana poi ha recentemente innescato un vero e proprio movimento portando alla ribalta, negli ultimi trent'anni, nuovi registi e grandi film premiati in tutto il mondo. Ma questi tre grandi Paesi non esauriscono l'offerta proveniente da quella parte di mondo, realtà emergenti attirano sempre di più l'attenzione degli addetti ai lavori e del pubblico attraverso una produzione variegata e, in alcuni casi innovativa. Se è vero che spesso una distribuzione sempre più attenta alla componente commerciale ne limita la diffusione pregiudicandone la conoscenza presso il grande pubblico, dall'altra parte diventa fondamentale la funzione di recupero culturale dei festival cinematografici, a volte le uniche occasioni di visione su grande schermo di film importanti altrimenti ignorati.

Negli ultimi quattro anni ho avuto il privilegio di collaborare alla realizzazione di un festival importante, dalla storia ventennale, che si occupa di promuovere il meglio della produzione recente del cinema dell'Estremo Oriente. Non mi soffermo sui titoli e sugli ospiti, peraltro importanti, succedutisi nei due decenni di festival, quello che vorrei sottolineare è la chiara sensazione di una trasformazione costante in termini di varietà e qualità delle proposte, nel corso del tempo. In particolare, ho notato come, accanto ai colossi produttivi citati in precedenza, si stiano facendo spazio nuove realtà cinematografiche come, ad esempio, quella thailandese. Nelle ultime due edizioni l'Asian Film Festival ha dedicato due giornate interamente dedicate al cinema thailandese con una molteplicità di generi e una qualità di film sorprendenti: dall'horror di *The Medium* e *Faces of Anne*, a film più criptici e anticonvenzionali quali *Come Here* e *Anatomy of Time* oppure l'adattamento di *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six Characters*) o ancora il racconto di formazione *Blue Again*.

I numeri danno la misura di quanto il cinema thailandese sia in crescita, basti pensare che l'anno duemila vede la misera cifra di nove soli titoli prodotti a livello nazionale. Lo stesso anno vede l'esordio del maggior esponente dei nuovi autori thailandesi: Apichatpong Weerasethakul. Il suo traino ha portato alla ribalta nuovi interessanti registi come Banjong Pisanthanakum il cui mockumentary horror *The Medium* ha avuto un grande successo internazionale piazzandosi al sesto nella classifica d'incassi in Corea del Sud nel 2021. Altri autori importanti sono Anocha Suwichakornpong giunta alla Berlinale con il suo quarto lungometraggio *Come Here* e ancora Taiki Sakpisit cui film d'esordio *The Edge of Daybreak* ha ottenuto il premio alla miglior regia alla diciannovesima edizione di Asian Film Festival oltre a vati riconoscimenti in giro per l'Europa. Nella stessa edizione di Asian Film Festival, oltre ai titoli succitati, ha partecipato il film oggetto di questo articolo: *Anatomy of Time*, già presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e vincitore del Gran Premio al Tokyo FilmEx, terzo lungometraggio del regista indipendente Jakrawal Nilthamrong.





Il film segue, attraverso la vita personale di Maem, una parte di storia della Thailandia che si ripercuote sul destino dei personaggi. Il triangolo che si viene a creare tra la giovane Maem e i due ragazzi che la contendono sembra riflettere la situazione del Paese diviso da lotte interne per raggiungere il potere. Il tempo, come anticipato dal titolo stesso, viene scomposto e indagato a vari livelli: quello della Storia in cui la lotta alla dittatura comporta uno scontro fratricida; il tempo scandito dagli orologi che il padre di Maem ripara e costruisce nel suo negozio; il tempo della vita della donna che lo spettatore ricostruisce attraverso i flashback e infine il tempo dell'esistenza il cui progredire porta con sé il carico di conseguenze delle scelte del passato. Il regista Jakrawal Nilthamrong si produce in un notevole e ambizioso rigore formale dilatando la narrazione coerentemente con lo scorrere del tempo mantenendo comunque la giusta tensione nel corso del film, purtroppo però la sceneggiatura non è sempre all'altezza della tecnica registica e i vari passaggi temporali rischiano di disorientare lo spettatore. Il suo tentativo di manipolare il tempo provoca continue diramazioni che, seppur sottolineando l'indefinibilità del futuro, lasciano irrisolte molte delle scissioni nella narrazione.

La struttura non lineare e l'attenzione alle figure genitoriali sembrano essere elementi ricorrenti nella cinematografia del regista, come dimostra il suo precedente lavoro *Vanishing Point*, e allo stesso tempo, questa ricerca verso narrazioni non convenzionali viene condivisa con molti degli altri autori thailandesi menzionati, contribuendo a comporre quel panorama multiforme di cui parlavo in precedenza che rende il cinema thailandese meritevole di attenzione, con la speranza di una loro maggiore circolazione, per il momento non resta che accontentarsi delle occasioni fornite dalla loro partecipazione ai festival di tutto il mondo.

Tonino Mannella

François Ozon, teatro, crimini e conquiste

Benedetta Pallavidino

Cinema contemporaneo francese, che piaccia o non piaccia, il primo nome che viene in mente è sicuramente il suo: François Ozon. Inarrestabile e instancabile sforna quasi un film all'anno senza mai ripetersi, spaziando tra i generi e le tematiche, scoprendo talenti, riportando in scena vecchie glorie, esaltando le dive, citando e riadattando. Una filmografia variegata e dinamica che alterna drammi a commedie che, per essere analizzata richiederebbe un continuo zigzagare: poca è la continuità, in costante trasformazione, Ozon, torna ciclicamente, a distanza di tempo e di esperienze registiche, a riflettere su alcuni dei temi cardine della sua filmografia. Con il suo ultimo lungometraggio, *Mon crime*, tenuto alla larga dai grandi festival che ormai da anni se lo contendono, il regista ha attraversato la Francia promuovendo personalmente, con parte del cast al fianco, questa creatura esilarante e multiforme che torna a legarlo indissolubilmente al teatro e ad uno dei suoi più celebri "classici": *Otto donne e un mistero*. La continuità è evidente, le analogie sono innumerevoli. Entrambi tratti da testi teatrali, mettono in scena l'emancipazione e il tentativo di rivalsa di donne oppresse, troppo a lungo vissute in balia del giudizio di una società che le addita e le vorrebbe ai margini per la loro ambiguità e modernità. Il mezzo per emergere, liberarsi, alzare un grido è il crimine presunto, fasullo, inscenato, occasione ghiotta per mettersi a nudo e vendicarsi dei soprusi.

Otto donne e un mistero, kammerspiel avvincente e mai retorico miscela critica sociale, melò e momenti da soap opera con una maestria e una sinuosità ammirevole. Ozon chiama all'appello quattro grandi dive: Deneuve, Ardant, Huppert e Darrieux e le affianca alle giovani Ledoyen e Sagnier tramite un ponte generazionale costituito da Béart e Richard. E' la parabola discendente, tutta in ventiquattrore, di una famiglia borghese degli anni Cinquanta che, riunita nella villa di famiglia per le feste natalizie, si trova a dover fare i conti con l'omicidio dell'unico uomo di casa. La colpevole è una delle otto donne che ruotano vorticosamente attorno al denaro e al prestigio del defunto, ognuna di loro, si scoprirà nel corso di una meticolosa indagine condotta dalla figlia più piccola Catherine (Ludivine Sagnier), ha un ottimo movente e nessun alibi soddisfacente. Battuta dopo battuta, colpo di scena dopo colpo di scena tutti i nodi vengono al pettine, le donne, ciniche e senza scrupoli, vampire e sanguisughe fin troppo terrene, si metteranno a nudo per indossare quell'insoddisfazione che le accomuna e che le rende animali feriti pronti allo scontro continuo. Gravidanze inattese, tradimenti, adulteri, relazioni omosessuali, omicidi del passato, debiti di gioco, dipendenze, ipocondrie sono le conseguenze di falliti o intentati moti di ribellione agli schemi di un'epoca che vuole le donne belle statuine – *potiches*, eco al titolo di un altro film di Ozon tratto da una pièce teatrale –, sottomesse e impagliate nei ruoli di madri, mogli, vedove, zitelle, domestiche e prostitute, ruoli che soffocano il tracotante desiderio di libertà del femminile che urla e si dispera e che della morte del povero Marcel spesso si dimentica in preda ad accessi di egocentrismo a lungo represso. Carnefici e vittime, artefici insicure di destini che non prevedono alcun lieto fine. Eroine sfortunate e dinamiche che incarnano l'essenza del cinema e del teatro oltre che quella della musica: ad ognuna il regista affida una canzone, una performance a cui le compagne di scena assistono in rigoroso silenzio, che le racconta e che le trasforma in Dalida, Françoise Hardy, Sheila, altrettanti emblemi di tristezze esibite. Ogni personaggio di *Otto donne e un mistero* segue un suo personale filone narrativo che si scopre essere indissolubilmente intrecciato a quello degli altri a tal punto da poter giungere alla conclusione che nessuna esisterebbe in mancanza delle altre: una coralità ricercata e sfaccettata che si muove trainata da uno stabile impianto di citazioni sia popolari che d'essai che coinvolgono Sirk, Almodovar, Hitchcock, l'iconografia lgbt e il teatro di Michel Tremblay. Ed è così che un Ozon appena trentacinquenne – il film è del 2002 – si dimostra grande e maturo conoscitore della settima arte e del teatro, abile artefice di intrecci simbolici ed evocativi, accattivante e adatti ad un pubblico multigenerazionale. Il film potrebbe quasi apparire come una reinterpretazione francese e autoriale di un crepuscolare e anomalo postmoderno elitario che mescola, scompone e ricompone i canoni della messa in scena sino alla staticità dirompente dell'ultima inquadratura che attende l'applauso a scena aperta di un pubblico che si trova oltre la quarta parete di celluloide.

François Ozon (1967)

"8 donne e un mistero" (2002)

"Mon Crime" - La colpevole sono io (2023)

Con *Mon crime*, il salto temporale è ulteriore, siamo a Parigi nel 1935, la giovane esordiente attrice Madeleine Verdier (Nadia Tereszkiewicz) e la sua coinquilina Pauline Mauléon (Rebecca Murder), avvocato alle prime armi, approfittano della misteriosa morte di un ricco produttore teatrale per inscenare il crimine perfetto che porterà, la prima nel ruolo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di colpevole e la seconda in quello di difensore, a ottenere la fama e la gloria. Metateatro, beffa e farsa per rivoluzionare una società in cui la donna non ha diritti. Le due maldestre, ma presto esperte furfanti, partono dal cambiamento del loro status sociale per farsi poi portatrici di una rivolta femminista che smuove le donne dell'intera Francia che presto si trasformano in assassine pronte a liberarsi dell'ingombrante maschilismo e misoginia dei loro consorti. Madeleine diventa l'attrice del momento, Pauline l'avvocato più richiesto, almeno fino a quando la vera omicida – ancora una donna –, Odette Chaumette (Isabelle Huppert), stella del cinema muto, si presenta alla loro porta per proclamarsi vera autrice del crimine. Ancora un film di donne, in cui gli uomini, pur essendo presenti sulla scena, si rivelano meschini e inconcludenti, incapaci di svolgere il proprio dovere. Burattini astutamente mossi dalle tre donne, conservano il proprio orgoglio, acciecati dalle manie di grandezza, mentre la loro immagine riflessa è quella di una banda di inetti che si lasciano trasportare e mettere al tappeto dalla prima folata di vento. Sagacia ed ironia fanno da collante ad una scrittura fluida che gioca con i luoghi comuni della nostra contemporaneità trasportandoli in un'epoca passata quasi a voler dire che la barbarie dei nostri tempi non è tanto lontana da quella di un secolo fa, ciò che fa la differenza sono le possibili soluzioni. La messa in scena, dinamica e animata cita e rende omaggio a Wilder e a Truffaut: si apre con la piscina di *Viale del tramonto* e si chiude con il palcoscenico de *L'ultimo metrò*, mentre concede una seconda gloriosa occasione ad una Norma Desmond (Odette) che non si innamora e rifugia nei piagnistei. Dove *in Otto donne e un mistero* la commedia diventa tragedia, *Mon Crime* ribalta gli schemi; le donne sono mature e pronte ad ottenere i propri successi. La Augustine, anatroccolo trasformata in cigno, poi freezata in un applauso incompiuto, è sbocciata in Odette che, complice di Madeleine, le ovazioni del pubblico se le gode fino in fondo. L'amore saffico, generatore di scandali nel primo film, diventa possibilità di futuro per l'impaurita Pauline che non sa dichiararsi alla sua coinquilina ma che trova altrove il suo happy end. Ciò che nel 2002 Ozon lasciava incompiuto, aperto ad un destino arbitrario ed incerto, nel 2023 diventa certo, definito, schierato, accettato, una naturale possibilità di un presente narrativo – e non solo – in cui le bocche dei contrari e degli ostili vengono chiuse da prove lampanti, evidenti, che non richiedono ulteriori verifiche o indagini: la rivalsa può avere luogo. I crimini, qualunque origine abbiano, aiutano la donna a venir fuori assecondando la sua vera natura, sono quei gesti eclatanti – quasi fossero degli happening –, segni di demarcazione che chiudono un capitolo della storia (della vita) che va vissuto fino in fondo, fino all'ultimo applauso.

Benedetta Pallavidino

'Ocos/Fuochi, la seconda volta a Diari

Natalino Piras

Questo intervento riprende e allarga il discorso iniziato due anni fa ai tempi del rogo del Montiferru in Sardegna, un incendio scoppiato il 26 luglio e durato per interi giorni e notti. Per molte ragioni e situazioni, visibili cicatrici, dura ancora.

Dicevano quando ero bambino che il fuoco distruttore non erano riusciti a fermarlo neppure alle soglie del mare. Erano voci dentro le case nel mentre che fuori la sirena non smetteva il suo lugubre richiamo e l'aria era fosca e plumbea.

Cinematograficamente parlando, il fuoco, '*ocu* in sardo logudorese, '*ocos* al plurale, sta nel tutto e nelle parti del tutto. In ogni tempo. Non si dà film, inteso come movimento d'immagine sin da prima del muto fino all'era digitale, senza fuoco. Perché il fuoco, per sua stessa natura, cammina.

Ai tempi che ancora bruciavano, o forse erano già braci languenti nella cenere, dappertutto, le contestazioni in un mondo infiammato da repressioni le più sanguinarie, insurrezioni e rivoluzioni – una globale *hora de los hornos*, per riprendere il titolo del documentario realizzato nel 1968 dagli argentini Fernando Solanas e Octavio Getino sull'America Latina come paradigma di neocolonialismo e rivolte tutte destinate al fallimento – in Sardegna, a Cagliari, una nota emittente televisiva mandava in onda film doppiati in sardo campidanese. Un vero spasso. I più godibili erano gli western all'italiana, passata la trilogia del dollaro di Sergio Leone, la rivoluzione messicana con i suoi Tepepa e Miranda, passati pure Trinità e Bambino, nella curva degradante da Sabata a Sartana con tanto di pugni e fagioli, non restavano che pellicole sgangherate come racconto, a volte neppure quello. Erano i film che si prestavano di più al doppiaggio in sardo in quanto qualsiasi situazione di quel fantomatico West era rapportabile a situazioni di Cagliari e dintorni. Il tragico diventava comico e di mezzo c'era sempre il fuoco. Rappresentativa la sequenza, si fa per dire, dell'incendio di un saloon dove il fumo doveva essere prodotto da qualche stufa difettosa recuperata alla bisogna, in un tumultuare, esterno giorno, di gente a cavallo che urlava e sparava in aria tra altra gente che accorreva con secchi d'acqua per cercare di spegnere, si fa per dire, le fiamme. Entrava allora una voce fuori campo, a commento della scena, come se uno si stesse rivolgendo, forte accento cagliaritano, a un altro: «*Là, vuntì dendi fogu a su Pacinotti*»: stanno dando fuoco al "Pacinotti". Che era il liceo scientifico a quei tempi oggetto di assalti incendiari da parte della teppaglia fascista: avevano imparato anche loro a fare le bombe molotov.

Una scena e il suo doppiaggio che valeva quell'altra, in un film ben più costoso come produzione, il kolossal *Quo vadis* (1951) di Mervyn Le Roy, dove l'impareggiabile Peter Ustinov nella parte di Nerone, canta, pizzicando sulla cetra, l'incendio di Roma da lui ordinato e che contempla, follemente estasiato - sembra Petrolini che fa Barba di rame (così la suburra chiamava con dispregio l'imperatore pure bollato come matricida) – dalla distanza della sua residenza a Capri: «Oh , oh, vedo avanzar, oh oh di fiamme un mar, oh oh, onnivore forze ave». Anche qui il doppiaggio, la sua versione italiana, è qualcosa che rende la follia tragica del genio del male che si trasforma in effetto del comico.

Il fuoco mai smette, in sequenza cronologica e in avanzare traverso. Si riaccende all'improvviso e basta un niente, a volte il fare è doloso, perché una scintilla, un innesco a tempo, generino il fronte del fuoco, autentica muraglia avanzante. Da giovane sono stato volontario nell'antincendio e questa muraglia, come una

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

sequenza cinematografica, me la sono vista spesso davanti. Così come ho attraversato deserti di grigia cenere ancora fumante. Combattevamo il mostro con le frasche e con il foscene, una miscela che avrebbe dovuto essere ritardante ma non sempre funzionava. Il fuoco saltava da cima a cima di alberi secolari, ingoiava il bosco, la foresta. Non valeva il fuoco contrario e un unico elicottero quanto poteva fare era atterrare in uno spiazzo già annerito.
Trasportando quell'esperienza dal reale all'immaginario, trasformandola in racconto personale-politico, stando a qualcuno degli assunti iniziali di questo pezzo, il fuoco che io ho conosciuto c'è in film che vale come condizione storica e per tutta una serie di metafore.
Il film è *Queimada* (1969) , un discorso sul colonialismo.
Queimada è un'isola immaginaria delle Antille, sotto dominio portoghese, ancora ai tempi, siamo sul finire del XVIII secolo, una delle più forti e spietate potenze coloniali. Queimada interessa però anche l'Inghilterra, diventata con il Commonwealth padrona del mondo. La corona britannica invia a Queimada William Walker, un agente provocatore, per innescare e poi fomentare una rivoluzione che rovesci il governo fantoccio dell'isola manovrato dai portoghesi. Walker crea lui il leader della rivoluzione, lo schiavo creolo José Dolores. L'agente inglese è convinto di manovrare Dolores per i suoi interessi che sono poi quelli dell'Inghilterra coloniale. Sino a che José Dolores prende coscienza e la rivoluzione per una causa sbagliata diventerà, rinnegando il suo mentore Walker, vera rivoluzione. Repressa, nel sangue, dai nuovi dominatori inglesi sostituitisi ai portoghesi. José Dolores verrà impiccato. Compiuta la missione Walker sta per imbarcarsi per tornare in Inghilterra ma... Il colombiano Evaristo Marquez, molto del film è stato girato in Colombia, è José Dolores, Marlon Brando fa la parte di Walker. Dicono che per *Queimada* gli sceneggiatori Giorgio Arlorio e Franco Solinas con il regista Gillo Pontecorvo si siano ispirati e abbiano preso a modello diverse storie della Sardegna.
Vale molto la sequenza dei titoli di testa, con immagini fisse che poi ritroveremo in movimento dentro la narrazione, qui formantesi e dissolventesi in flou, a schermo pieno, le musiche inconfondibili di Ennio Morricone. Si inizia con un suono d'organo, poi una voce e più voci che in crescendo, una sola parola, cantano *abolicão*, parola portoghese che vuol dire abolizione, intesa come abolizione della schiavitù.
Su quei titoli di testa, riprendendo dall'esperienza di quando ero *istutatore*, letteralmente spegnifuoco all'antincendio, ma pure dal più contiguo rogo del Montiferru, ho iniziato a costruire una sceneggiatura per un film possibile.
«Li scaricarono in un punto che le fiamme facevano muro. Ci fu subito da combattere. Ore e ore e ore di guerra, annegati nel fumo mentre musi meccanici e rostri di camion lampeggiavano di giallo e di blu nell'acre del cielo sbriciolato in cenere. I camion-mostri e le ruspe-mostri si presentavano contro le fila degli spegnitori e sembrava che nessuno li guidasse. Il fragore del fuoco era attraversato da rumori di immane battaglia, da frastuoni di apocalisse, da sempre laceranti sirene. Cosa valevano le frasche. la roncola, la borraccia di *abbardente*? Il fronte del fuoco si estendeva da una porta all'altra della foresta, rossa lingua del diavolo che divorava fianchi coperti di lecci e sughere, di pinus radiata e di querce, risaliva dal basso ai picchi frastagliati, al luogo di concentrazione delle pale eoliche nella punta più alta di Sant'Enis dove ci fu la fabbrica. Poi il fuoco ridiscendeva furioso saltando da cima a cima negli alberi. Le colonne dell'inferno toccavano il cielo mulinando cenere e gli alberi scomparivano dalla faccia della terra per fare posto ad altre colonne di fuoco e di fumo. Mangiata la cima della collina, la tempesta di fiamme attaccò nuovi pendii, risalì nuovi colli e ridiscese la valle dell'Uva, la mandria dei Cervi, gli abissi del Lupu. Non era più possibile per nessuno domare le fiamme. Vennero i canadair e rovesciarono dal cielo tonnellate d'acqua ma era come buttarne un bicchiere in un falò. Gli elicotteri roteavano in mezzo all'apocalisse ma un'altra forza diabolica li attirava a sé, come la gola di un baal. Artus ne vide cadere prima uno e poi un altro, li sentì esplodere in mezzo alle fiamme, un boato solo un poco più forte del crepitare moltiplicato nell'aria arroventata. A tratti, in mezzo al fumo asfissiante nuovi arditi urlavano nella battaglia ma nessuno li sentiva, voci scoppiate di polmoni esausti. Il fronte del fumo si faceva più spesso. Quando diradava si scorgevano cime annerite, file disperate di alberi, grumi e cumuli di fuliggine. Zivago Artus prese a vagare e iniziò a vedere neri morti bruciati, carne annerita. L'acre non riusciva più a sopportarlo. Carne sacrificale a mucchi, uomini e fiere, selvaggina, cinghiali e bovini, intere greggi di pecore, migliaia e migliaia di capre, cervi, daini, persino aquile: il fuoco era risalito ai loro imprendibili nidi, nei roccai che sbucavano come stalagmiti dal fondo dell'inferno. Zivago errava pazzo sul bordo dell'abisso come in un incubo, sentendo la morte addosso.
Poi, dopo molta guerra, interi lunghi giorni intere lunghe notti, il fuoco abbassò anche se non finì del tutto. Serviva cenere pronta per i balli dell'argia che ancora si facevano. Zivago Artus sentiva di essere come l'unico sopravvissuto nel pianeta delle scimmie, un selvaggio nella jungla costretto a sopportare la livida coscienza devastata del mondo».

"Un condannato a morte è fuggito" (1956) di Robert Bresson

C'è, infine, o come principio sempre rinnovantesi, il fuoco come Spirito, il Paraclito, il *Veni Creator Spiritus*, attribuito nella sua originaria versione latina a Rabano Mauro (780- 856 circa), abate di Fulda, arcivescovo di Magonza.
Il *Veni Creator Spiritus* lo invocava Benedetto Croce, tutto tranne che clericale, sui padri della Costituente. Ne abbiamo bisogno ancora noi, in questo tempo. Dice un passaggio dell'inno: *Accende lumen sensibus*, accendi la luce nei nostri sensi.
Cinematograficamente parlando e non solo siamo una società di molto estesa che insieme al ben dell'intelletto ha perso il lumen, la luce, come coordinata del tempo. Non abbiamo nessuna verità cui fare riferimento. Nessuna storia da raccontare con fondatezza di fratellanza. Abbiamo perso la capacità dello Spirito. Siamo incapaci a opporci né tentare di buttare giù Nerone che canta per suo osceno diletto l'incendio di Roma. Se il fuoco cammina dovremmo anche noi intraprendere strada per capire e sapere dov'è che si trova il *fons vivus*, la viva fonte, ma pure l'*ignis*, il fuoco, da cui origina il senso della *caritas* come indispensabilità di ogni azione rivoluzionaria: *Fons vivus ignis caritas* sono quattro parole che fanno da metronomo all'organizzazione, ancora possibile, della speranza: la sorgente di acqua viva, mai inquinabile, il fuoco come passione forte della società che mette il sentimento paritetico alla capacità della persona di fare uso della ragione. E la Carità come senso del dare in maniera del tutto gratuita, intesa come Spirito di servizio, mai inficiata dal calcolo. Come, appunto, evidenziazione del Deus come Spirito. *Le Vent souffle ou il veut*, lo Spirito soffia dove vuole, è l'altro titolo del capolavoro di Robert Bresson *Un condannato a morte è fuggito* (*Un condamné à mort s'est echappé*, 1956). Dice del tenente Fontaine, combattente della Resistenza, che riesce, unico, a organizzare la fuga e fuggire dalla fortezza di Lione, da una cella di tre metri per due. Nella Fortezza di Lione, avverte una sequenza prima dei titoli di testa, al tempo dell'occupazione nazista della Francia, in diecimila patirono, settemila perirono. L'unico a salvarsi fu il tenente Fontaine. Lo sosteneva la necessità, l'attualità del fuoco come Spirito.

Natalino Piras

Cinema e turismo in Sicilia

Nino Genovese

Il cinefilo si reca spesso, quasi in pellegrinaggio, nei luoghi del mito, nei posti, amplificati dalla bellezza delle immagini filmiche, che lo hanno ammaliato, di cui ricorda ogni particolare e che fanno ormai parte della sua vita.
Sono luoghi che hanno esercitato una grande attrazione, che sono entrati nell'immaginario collettivo della gente, diventando, addirittura, "co-protagonisti" delle storie raccontate nei film; magari, un tempo molto lontani e difficoltosi da raggiungere, ma ora, proprio grazie al cinema, più noti, più vicini, più "familiari".
Così, per limitarci alla Sicilia, la gente si reca, per esempio, ad Acitrezza, sulla scorta de *I Malavoglia* di Giovanni Verga, certo; ma anche del film che ne ha tratto Luchino Visconti, *La Terra trema*, che, per qualche tempo, ha reso quel luogo meta di tanti turisti, facendo degli abitanti che compaiono nel film quasi dei "divi".
E, dello stesso Visconti, come non citare gli splendidi e caratteristici luoghi (Palermo, Ciminna, Piana degli Albanesi, le assolate campagne siciliane, ecc.) del capolavoro *Il Gattopardo* (1963), scelti con la cura minuziosa che contraddistingue tutte sue opere?
Caratteristiche anche le *locations* dei film siciliani di Pietro Germi, cioè *In nome della legge* (1949), girato a Sciacca (Agrigento), dove si svolge anche *Sedotta e abbandonata* (1963), mentre il precedente *Divorzio all'italiana* (1961) è girato a Ispica (Ragusa).
Vi sono poi i luoghi "siciliani" del sicilianissimo Giuseppe Tornatore, come Palazzo Adriano di *Nuovo Cinema Paradiso* (1988); le caratteristiche località tra Ragusa Ibla, Monterosso Almo e Marzamemi de *L'Uomo delle stelle* (1988); la splendida Siracusa di *Malena* (2000); mentre la Bagheria (sua città natale) del film *Baarìa* (2009) è completamente ricostruita in Tunisia.
Cefalù, ormai famosa località, è divenuta un'attrazione turistica quando i Francesi, nel 1951, vi costruirono il "Club Mediterranée" (ora "Club Med Cefalù") e, per "lanciarlo" e farlo conoscere, nel 1954, vi girarono il film *Le Village magique* (in italiano *Vacanze d'amore*), diretto da Jean-Paul Le Chanois e Francesco Alliata.
Forza d'Agrò vide una stupenda Angie Dickinson (definita allora «le più belle gambe d'America») andarsene in giro per il caratteristico borgo in pantaloncini, guidando una Vespa Piaggio e destando scandalo, in *Jessica* (film italo-statunitense, diretto nel 1962 dall'americano Jean Negulesco e dal messinese Oreste Palella).

"La terra trema" (1948) di Luchino Visconti

Ed anche la trilogia famosa de *Il Padrino* di Francis Ford Coppola è stata girata a Forza d'Agrò e in tanti altri luoghi siciliani (Palermo, Corleone, Fiumefreddo, Motta Camastra, Acireale, Stazione di Giardini Naxos), tra cui, soprattutto, Savoca, dove il bar, che nel film si chiamava "Vitelli", ha mantenuto fino ad oggi questa denominazione ed è meta continua di turisti, anche americani.
Ma chi ama il cinema vuole vedere anche tanti altri luoghi; ad esempio, quelli in cui si svolgono i film tratti dai racconti e dai romanzi di Giovanni Verga, di Luigi Pirandello, di Leonardo Sciascia, di Elio Vittorini, di Vitaliano Brancati, e così via; oppure i luoghi di *Salvatore Giuliano* (1962) di Francesco Rosi; o, ancora, le località in cui, nel 1960, è stata girata *L'Avventura*, film interamente "siciliano", con scene, fra l'altro, a Lisca Bianca di Panarea, Noto, Taormina, Bagheria e Messina (città che presenta una lunga sequenza di massa, all'interno e all'esterno del non più esistente Bar "Grotta Orione", sul Viale San Martino, ricordata da una targa apposta sull'edificio che ha preso il posto di quello originario, con il Caffè Desiré).
Va a visitare anche la Casa del postino, nella frazione Pollara di Salina, una delle isole Eolie dove, nel 1994, fu girato *Il Postino* da Massimo Troisi e Michael Radford.
Vuole vedere le sabbie bianche di Lipari (ormai non più esistenti), nel film *Kaos* (1984) di Paolo e Vittorio Taviani, con i bambini che scivolano fino a mare; oppure, tutti i luoghi eoliani "immortalati" da Nanni Moretti nell'episodio *Isole* del suo *Caro Diario* (1993); o, al limite, può anche essere interessato a vedere Panarea, così com'è rappresentata nel film omonimo, girato nel 1997 da Pipolo, che avrebbe voluto costituire il terzo film di una trilogia "ideale" (composta anche da *Stromboli* e *Vulcano*), quando, invece, è solo una commediola "balneare", senza alcuna pretesa se non quella di regalare qualche momento di svago.
Sempre nelle Eolie, il turista/cinefilo vuole vedere la casa rosa di Stromboli, nido d'amore di Ingrid Bergman e Roberto Rossellini durante le riprese di *Stromboli - Terra di Dio*, girato nel 1949, nello stesso periodo in cui Anna Magnani, abbandonata da Rossellini per la Bergman, girava, con il regista William Dieterle, a Santa Marina Salina, a Lipari e (solo in minima parte) a Vulcano, il film omonimo, dando vita a quella "guerra dei vulcani", che attirò sulle due isole frotte intere di giornalisti, *reporter*, cineoperatori, provenienti non solo da tutta Europa, ma perfino dagli Stati Uniti d'America; così esse, in quel periodo, divennero un'attrazione turistica anche per i semplici appassionati di cinema. Basti pensare che vennero organizzate addirittura diverse crociere, con navi affollatissime (da Messina, Reggio Calabria, Catania), che avevano per meta le due isole di Stromboli e Vulcano, con indicazione specifica nel programma della gita la visita dei due *set* cinematografici.
E fu proprio grazie a questi due film – e a tutti quelli che seguirono – che le Isole Eolie, fino a quel momento luogo di deportati politici e, tutto sommato, poco frequentate e poco note (a parte i documentari del principe Francesco Alliata e dei cosiddetti "ragazzi della Panaria Film"), cominciarono ad essere conosciute e a diventare meta turistica di grande attrattiva.
Anche Taormina - che pure era abbastanza conosciuta grazie agli illustri visitatori di varie epoche - ebbe un grande, significativo rilancio proprio grazie al cinema.
Sono tantissimi i film che vi sono stati girati (oltre quaranta); qui citiamo (per il loro successo "popolare") due commedie "balneari" interamente girate a Taormina, come *Tipi da spiaggia* (1959) di Mario Mattoli e *Intrigo a Taormina* (1960) di Giorgio Bianchi (che, prima, si chiamava *Femmine di lusso* e poi ha aggiunto "Taormina" nel nuovo titolo per il richiamo esercitato dalla nostra bella cittadina); ma vi sono anche i film di Roberto Benigni e di Carlo Verdone e tanti altri (anche "internazionali").

"In nome della legge" (1949) di Pietro Germi

Ed ancora a proposito di Taormina vogliamo citare un altro esempio di cinema come fascinosa attrazione: nel 1971, un Woody Allen, allora assolutamente sconosciuto, presenta al Festival di Taormina il film *Il Dittatore dello Stato Libero di Bananas* e, naturalmente, visita la città; così, quando poi, nel 1995, gira *Mighty Aphrodite - La Dea dell'amore*, che prevede una lunghissima scena che si svolge in un Teatro greco, fra i numerosi teatri greci che avrebbe potuto scegliere, opta proprio per quello di Taormina, che aveva visto durante il suo breve soggiorno siciliano, amplificando in tal modo,

"Kaos" (1984) di Paolo e Vittorio Taviani

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

"Vulcano" (1950) di William Dieterle, con Anna Magnani

"Stromboli" (1950) di Roberto Rossellini, con Ingrid Bergman

anche dal punto di vista turistico, l'attrazione per un luogo sicuramente affascinante e suggestivo.

Sempre a proposito della cosiddetta "perla dello Jonio", però, non possiamo non pensare a quella «Rassegna Cinematografica Internazionale di Messina e Taormina», che, nata a Messina, poi, con il passare del tempo, è divenuta appannaggio solo di Taormina (è l'attuale «Taormina Film Fest»), mentre, secondo me, essa dovrebbe "rinascere" nel luogo che l'ha "battezzata", riprendendo il palazzo ubicato all'interno della Fiera (attualmente abbandonato), che potrebbe diventare da un lato un Museo del Cinema di Messina (e i materiali non mancano) e, dall'altro, di nuovo, un ritrovo e un luogo di intrattenimento, con la bellissima terrazza affacciata sul mare, in cui si effettuavano le proiezioni della Rassegna, che potrebbe riacquistare – se ci fosse la volontà politica – questa sua "tradizione storica", diventando un pregevole luogo di valorizzazione del nostro territorio, costituendo, in tal modo, anche un forte richiamo turistico per la nostra realtà, purtroppo assai trascurata e che, invece, dovrebbe essere riscoperta e "rilanciata" anche attraverso il cinema.

Ora, se la Sicilia è la regione più "cinematografata" d'Italia, se è – per dirla con Gesualdo Bufalino – una terra che, grazie alla sua *varietas* paesaggistica, artistica ed architettonica, costituisce «un set *naturaliter* cinematografico», in realtà i luoghi che, però, risultano più frequentemente oggetto di riprese sono sicuramente Palermo, Catania, Siracusa e Ragusa Ibla, a cui altre belle località si sono aggiunte grazie alle *fiction* televisive in primo luogo de *Il Commissario Montalbano* e, poi, anche di *Màkari*, mentre, in provincia di Messina, la parte del leone la fanno sicuramente Taormina e le Isole Eolie, già ampiamente citate.

Messina, invece, forse perché ha perso la sua fisionomia caratteristica, la sua identità, a causa del tremendo terremoto del 28 dicembre del 1908, che la rase al suolo, è presente nei vari film solo in rapidi scorci, in alcune sequenze; infatti, sono davvero pochi i film che vi sono girati interamente; come, ad esempio: il "poliziottesco" *No alla violenza* (1977), diretto ed interpretato da Tano Cimarosa; alcuni film di Francesco Calogero, come *La Gentilezza del tocco* (1987), *Nessuno* (1992), *Seconda Primavera* (2015); di Salvatore Arimatea, di Nico Zancle e di pochi altri, tra cui il singolare *Cruel Peter* (2019) di Ascanio Malgarini e Christian Bisceglia, ambientato nella Messina di fine Ottocento.

Ciò per quanto riguarda i tempi più recenti.

Invece – per quanto possa sembrare strano – se della Messina prima del terremoto esistono, per fortuna, moltissime fotografie, purtroppo di essa non è rimasta neanche una sola immagine in movimento, neanche un solo filmato che potrebbe farcela vedere meglio di quanto non possano le foto nella loro icastica immobilità. In realtà, esistevano brevi film, prevalentemente di impianto turistico, volti a far conoscere la città, che furono proiettati, ad esempio, durante il primo anniversario del terremoto, per fare vedere quella città che pochi secondi di "tremuoto" avevano cancellato dalla faccia della terra: ma poi – a causa presumibilmente delle due guerre mondiali e dei terribili bombardamenti che, nel 1943, hanno martoriato la città – essi sono andati perduti.

E, sempre incentrato sull'argomento "terremoto", vi è anche un breve film a soggetto (il primo della storia del cinema che prenda spunto da un fatto veramente accaduto per "cucirvi" sopra una storia di finzione), che s'intitola *L'Orfanella di Messina* e che si riteneva anch'esso perduto; poi, nel 1999, è stato ritrovato dalla Cineteca del Friuli presso la "Deutsche Kinemathek" di Berlino (e un'altra copia esisteva anche ad Amsterdam), con le didascalie in tedesco, che abbiamo ri-tradotto in italiano, aggiungendovi un commento musicale originale del Maestro Giovanni Renzo (accludendolo ad un libro, che s'intitola, appunto, *L'Orfanella di Messina - Cinema e terremoto*, da me scritto nel 2008, per le edizioni Daf di Giuseppe Ministeri).

Tutti questi numerosissimi film "siciliani", realizzati anche da registi "non siciliani", attratti dal fascino esercitato dall'isola, pur nella loro eterogeneità, scandiscono il corso del tempo e degli avvenimenti di carattere storico, politico, sociale, che ne hanno caratterizzato lo svolgimento e di cui costituiscono il riflesso.

Ma un po' tutti, in linea di massima, hanno un grave difetto: quello di presentare stereotipi e luoghi comuni sulla figura del siciliano, visto come una persona gelosa, ammalata di un falso senso dell'onore, capace di tirare fuori il coltello e la lupara, per non parlare del fenomeno mafioso che, purtroppo, grazie al cinema, ha fatto sì che la Sicilia sia diventata unicamente una terra appannaggio di "Cosa Nostra", tanto che l'equazione "Sicilia = Mafia" costituisce il "ritornello" che accompagna i Siciliani non solo nel Centro-Nord d'Italia, ma anche in tutti i Paesi esteri in cui si recano.

Questo è l'aspetto negativo del cinema, a cui, però, si contrappone un elemento positivo, per fortuna sicuramente non inferiore, che riguarda le bellezze di carattere storico, artistico, architettonico, paesaggistico, che il cinema ha pur sempre evidenziato e fatto conoscere, nel corso del suo lungo, splendido percorso.

Spetta a noi fare in modo che sia proprio quest'ultimo aspetto ad avere la prevalenza!...

Come è stato ampiamente sottolineato anche nel "Service" *Valorizzazione del territorio siciliano attraverso il cinema*, organizzato dal "Lions Club Messina Ionio" e tenutosi a Messina, con la partecipazione di numerosi studiosi, i cui "interventi" sono confluiti ora in un volume dallo stesso titolo, curato da Nino Genovese e Filippo Grasso e pubblicato, per conto dello stesso Club, da "Plumelia Edizioni" di Bagheria.

Nino Genovese

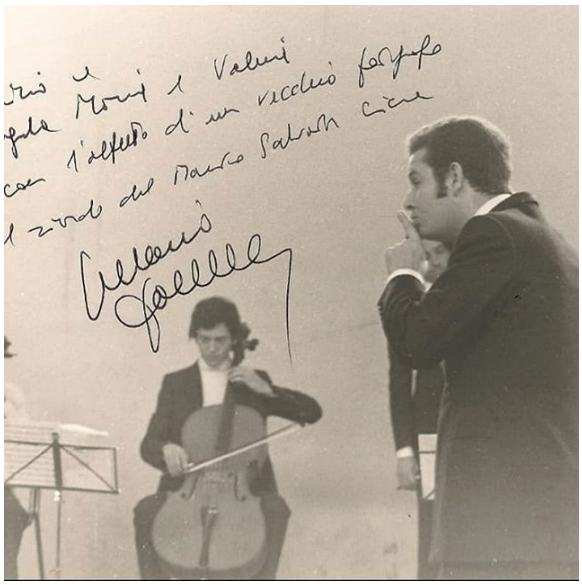
Valorizzazione del territorio siciliano attraverso il cinema di Nino Genovese, Filippo Grasso (a cura di) Plumelia Edizioni (2023)

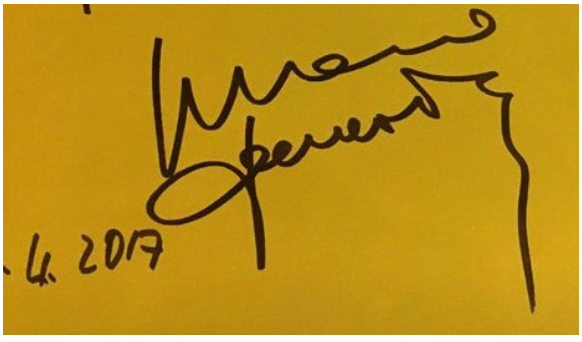
La scrittura e il carattere. I grandi del cinema sotto la lente del grafologo #9

Il personaggio del mese: Giuseppe Tornatore

Barbara Taglioni

Nasce in Sicilia, a Bagheria, il 27 marzo 1956, gelosissimo della sua vita privata, oltre ai suoi innumerevoli successi internazionali come regista, di lui si conoscono ben poche cose. Ha 10 anni quando per la prima volta incomincia a usare la macchina fotografica che, come racconta lui stesso, diventerà un oggetto di cui non potrà fare a meno per il decennio successivo, senza il quale non vorrà mai uscire di casa. Anni determinanti per la sua formazione, in cui osserva, immortala, ascolta interiorizza la realtà che lo circonda: gli anziani che passeggiano di spalle, i carretti abbandonati nei vicoli, luci e ombre della gente di una realtà isolana semplice e complessa al tempo stesso. Secondo Tornatore: *fotografando uno sconosciuto, nell'istante stesso in cui fai scattare l'otturatore, quella persona smette di essere estranea e la porterai sempre con te.* Quelle esperienze lo condurranno ad essere uno degli autori italiani che ha cercato con più forza di riportare a un ruolo primario l'immagine e l'impatto visivo, mettendo al centro delle proprie storie le emozioni umane. Uno sguardo quello del grande regista, attento al sentimento e all'introspezione, che ha prodotto sempre un grande coinvolgimento negli spettatori che hanno imparato ad amarlo e apprezzarlo sempre di più. Un uomo decisamente schivo, intelligente e curioso, scaramantico e sensibile, taciturno e riservato, certamente poco *leggero* e non propenso alla goliardia. Sappiamo che ha avuto innumerevoli premi e riconoscimenti tra Oscar, David di Donatello, Golden Globe. Nastri D'Argento ecc., ma oltre a questo, ben poco conosciamo dell'uomo Giuseppe Tornatore. Di lui sappiamo che ancora oggi ha un rapporto complicato con il cibo. Racconta che da piccolo non mangiava quasi nulla: *Ero il tormento di mia mamma Marianna, che per farmi mandar giù qualche boccone le ha provate tutte ….pensava che a militare sarei morto di fame.* Sappiamo della sua curiosa passione culinaria per il granoturco. Egli afferma: *Se c'è un cibo per il quale avrei rubato, da ragazzino, erano le pannocchie lesse*. Oggi che ha 66 anni va meglio, dice di mangiare più cose, ma il cibo continua a non essere una sua priorità. Confessa infatti che la sua indole è sempre stata quella di mangiare per vivere, non vivere per mangiare. Un uomo complesso e contrastato, che gira il mondo, che parla più lingue, sempre alla ricerca del nuovo e del diverso, che però torna sempre alla sua Sicilia, terra calda, affascinante e complicata dove affondano le sue imprescindibili radici. La sua riservatezza è confermata anche nel fatto che in circolazione i campioni della sua grafia sono davvero scarsi. Quello a disposizione non è recente mentre sono più vicini nel tempo alcuni autografi. Quella di Tornatore è una scrittura pervasa da un movimento vibrante, tipico di chi conserva un certo individualismo e ama mantenere un certo distacco dal prossimo pur partecipando al gruppo con atteggiamenti pacati e gentili. Le forme, disuguali e scarsamente leggibili, appartengono a un carattere fortemente emotivo e inquieto, intellettualmente vivace e curioso, che rifugge lo scontro, con un'inesauribile dialettica interiore, che sa catturare l'attenzione del prossimo, che conserva ancora lati ingenui e giovanili uniti all'amarezza dell'essere adulto. Abbiamo provato a concentrarci sulla sua firma che, grafologicamente è considerata una sorta di "*biografia in sintesi*" di un soggetto scrivente, che non ha mancato di riservarci delle sorprese.





Autografo Giuseppe Tornatore

La prima caratteristica che colpisce è come l'autografo di Tornatore sia disomogeneo al testo e assolutamente non riconducibile al suo nome e cognome, quasi a conferma della sua volontà di mantenere una barriera, un distacco protettivo, il desiderio di non essere riconosciuto e di conseguenza *violato* nella propria privacy. La sua è una firma ascendente, più grande in dimensione e oscura, con ghirlande inanellate, come si dice grafologicamente *gettata via*, soprattutto nel nome (Peppuccio), con un'evidente gesto finale *a tuffo*. Grafologicamente possiamo affermare che esprime l'amor proprio, l'ambizione, l'ironia e il desiderio di affermazione sociale, il bisogno di credere nel proprio valore, di apparire più sicuri di quanto non ci si senta nella realtà. Rivela anche, nel suo essere differente dal testo, la presenza di creatività, senza nascondere una tormentata conflittualità tra il proprio ruolo sociale e la parte più intima di sé. Il nome, che rappresenta la figura materna, l'infanzia, i legami affettivi dei primi anni di vita, che viene tracciato in maniera approssimativa, decisamente svalutato e reso quasi filiforme rispetto al cognome, lascia intuire un rapporto difficile con la sua bellissima madre, con cui forse le cose non sono andate totalmente per il verso giusto. Un gesto grafico che conferma quindi che ci troviamo di fronte ad una personalità gentile, perfezionista e posata, ma anche ambiziosa, complessa e malinconica, con l'irrequietezza nel cuore. Un insieme di caratteristiche che lo rendono capace di stupire e commuovere con le immagini, di saper trasmettere emozioni attraverso una forma rigorosa, di far convivere forza, istinto e stile, e far sì che nei suoi film tutto funzioni, come in una danza, o in una partitura musicale.

Barbara Taglioni

Everything everywhere all at once: astuta soluzione alla dissonanza cognitiva

Giacomo Napoli

Il titolo del film è letteralmente "Tutto, ovunque e nello stesso momento", una pellicola del 2022 ad opera di una coppia di registi quasi sconosciuta, tali Daniel Kwan e Daniel Scheinert sotto lo pseudonimo di The Daniels. L'accoglienza del pubblico ma soprattutto della critica a questa opera, unica nel suo genere, è stata a dir poco esageratamente positiva, si parla di una trentina di premi e nominations varie tra cui ben sette Oscar, due Golden Globes e un premio BAFTA: il minimo quindi è osservarla con attenzione per capire come ciò sia stato possibile, al di là dei soliti, prevedibili interessi dello star-system e delle case produttrici. Intanto abbiamo un cast eccezionale, da James Hong a Jamie Lee Curtis (entrambi totalmente a loro agio nelle rispettive parti), su cui spiccano due fenomeni: Michelle Yeoh (action-lady con all'attivo ben 43 interpretazioni cinematografiche tra cui *La Tigre e il Dragone* e *Memorie di una geisha*) e Ke Huy Quan, autentico alter ego di Jackie Chan, redivivo dopo le storiche apparizioni nei *Goonies* e in *Indiana Jones*. Attori efficaci, talentuosi, divertiti e molto ben diretti: bene. Ma di cosa parla il film? Semplificando all'estremo limite, ci troviamo apparentemente di fronte all'ennesima rimasticatura fantascientifica della teoria sul multiverso: ogni scelta seppur minima che compiamo durante l'esistenza innesca una ramificazione probabilistica dell'universo, sdoppiandolo e moltiplicandolo a seconda della complessità della scelta compiuta. Si tratta di una teoria sicuramente non nuova e che, scientificamente, ha perfettamente valore e riscontro a livello quantistico ma viene tuttora ritenuta molto improbabile sul piano macroscopico, anche per l'impossibilità di un riscontro oggettivo. Tuttavia non divaghiamo, *Everything Everywhere All at Once* basa la sua trama caotica su questo presupposto ma non ha interesse alcuno ad una qualunque verosimiglianza tecnico-scientifica e si lancia piuttosto (e volentieri) verso una lettura psicologica, metafisica e quasi mistica del tema di partenza, utilizzandolo come trait d'union della trama vera e propria: il rapporto conflittuale, frustrante e disilluso tra la protagonista e i suoi contatti umani (marito, figlia, padre, società, etc.). Per risolvere in qualche modo (o più appropriatamente "in tutti i modi possibili") la costante sconfitta e il perenne fallimento della nostra eroina nei confronti di chiunque al di fuori di sé stessa, Evelyn, donna cinese di mezza età che gestisce una lavanderia a gettoni negli States, dovrà attraversare un numero illimitato di universi paralleli, attingendo a piene mani dai talenti delle sue "versioni alternative" più riuscite e affrontando infine una sorta di "buco nero semiotico" creato dalla sua stessa figlia nel tentativo di auto-annientarsi per risolvere il conflitto generazionale e affettivo con la madre... Se tutto questo vi sembra caotico allora non avete idea di come ciò venga rappresentato. Un impianto visivo e sonoro impressionante (sinceramente difficile paragonarlo a qualcosa di già visto) fa da cappello ad una regia stranamente impeccabile per i due eminenti sconosciuti direttori e ad un montaggio da maestri del Cinema. Le citazioni e le parodie cinematografiche non si contano, da Kubrick alla Disney, passando per *Matrix* (principalmente nel presupposto di imparare da remoto in un attimo) e *Fight Club* (nel senso che nessuno è ciò che sembra).

Il multiverso viene sovrapposto al multiverso in una caleidoscopica "cacofonia armonica" di stili, luci, colori, danze, combattimenti, suoni, musiche e disegni. Due ore e un quarto di tutto ciò, esposto ad un ritmo serrato che non perde un colpo, efficiente come una macchina e al tempo stesso seducente nei suoi aspetti più melodrammatici come nelle preponderanti situazioni da commedia, anche comica e demenziale all'occorrenza. A questo punto quindi, verificata l'assenza di sbavature o di errori marchiani, e al tempo stesso la presenza di tutto ciò che un capolavoro potrebbe desiderare, non ultima una sceneggiatura notevolmente complessa, fermiamoci e cerchiamo un senso in tutto ciò, a cominciare da eventuali "talloni di Achille". Anzitutto c'è qualcosa di strano nella morale sottesa al messaggio conclusivo in cui "niente importa veramente" (eccetto i rapporti umani, n.d.r.). In realtà sarebbe logico dedurre il contrario: "tutto importa veramente"; il nichilismo insito in quel "niente" stona e non appare coerente con l'insieme dell'opera. Altro aspetto velenoso potrebbe essere l'insistenza sulla sessualità della figlia, la quale, ben lontana dall'essere elemento oggettivo (ricordiamo che il film nega qualsiasi oggettività già nei primi dieci minuti) risulta piuttosto come sporta verso il caos del mondo attuale, di cui tra l'altro *Everything Everywhere All at Once* è palese metafora, e ribadisce casomai la nichilistica nullificazione dell'esistente nella molteplicità indistinta (e indistinguibile) del possibilistico e di tutta quella narrazione aberrante del mondo transumano che non solo mette in pericolo i personaggi del film ma sta effettivamente mettendo a rischio tutta la specie umana, sul piano della realtà. Atomizzazione del singolo, assolutizzazione del soggettivo, isolamento e analfabetizzazione spirituale stanno realmente distruggendo il tessuto del sociale, un sociale interpersonale che però appare come unico vero "bene" all'interno del "male" assoluto che nel film viene rappresentato non dal nulla ma dal caos. Un caos relativo a...? Ad un ordine che viene negato fin da subito? Ad una vetero-società simil-capitalistica di cui il tirannico e grottesco personaggio interpretato dalla Curtis offre il simbolico simulacro? Difficile, molto difficile dare una risposta. Ma forse invece è semplicissimo indovinare dove il film voglia parare: "basta seguire i soldi", come suggeriva acutamente il fu Giulietto Chiesa.

Tuttavia, comunque stiano le cose, questo è un film notevole, titanico e impressionante, sicuramente molto più vicino all'autentico Cinema della maggior parte degli altri prodotti, anche di certi prodotti autoriali contemporanei. Da vedere e soprattutto da meditare.

Giacomo Napoli

Monsieur Noir. Il cinema samurai di Jean-Pierre Melville

(1973/2023)

Io sono un uomo della notte. J.P.Melville

Patrizia Salvatori

Era l'inizio di agosto del 1973 a Parigi quando i cinèphile noir di tutto il mondo appresero la notizia della scomparsa di Jean Pierre Melville, lui stesso cinèphile doc appassionato di immagini in movimento sin da bambino e poi, senza aver mai frequentato una scuola di Cinema e per tutta la vita lontano da qualsivoglia possibile teoria cinematografica, regista e autore di culto capace con il suo talento etico/estetico di aprire la strada a nuove tendenze spesso tra loro addirittura contrapposte, ispirando un modus di narrazione filmica che tanto ha formato e forma ancora oggi i giovani autori di tout le monde.

Precursore della Nouvelle Vague e dei suoi *giovani turchi*, da cui presto prenderà le distanze a causa delle personalissime idee sull'indipendenza artistica, il giovane Jean Pierre è davvero poco interessato alla formazione scolastica come da tradizione, a cui preferisce di gran lunga la frequentazione assidua della sala cinematografica *Le Paramount* (già a sei anni del resto aveva ricevuto in dono dai genitori un proiettore) dalle nove di mattina alle tre di notte, intento a assimilare con avidità le regole dei noir americani prodotti dalla immanente Warner Bros .

Nel 1937 , a vent'anni d'età e con tanto cinema negli occhi, si arruola nell'esercito, parte per Marsiglia, entra nella Resistenza e, prigioniero in Spagna per sei lunghi mesi, fugge in Inghilterra e partecipa poi alla campagna d'Italia e di Francia nelle truppe gaulliste de France Libre.

E' proprio durante la clandestinità che Jean Pierre Graunbach, questo il suo vero nome, adotta il cognome Melville in omaggio al suo scrittore preferito, l'autore di Moby Dick.

Da sempre consapevole di aver davanti a sè un destino da regista, torna alla vita civile e, obbligato dalle rigide regole sindacali dell'epoca, si vede costretto a mettersi in proprio fondando nel 1946 la Organisation générale cinematographique, una casa di produzione tutta sua a cui segue presto l'allestimento di suoi teatri di posa (gli Jenner) che rendono Melville il regista indipendente per eccellenza del cinema francese tout court.

Sarà un'indipendenza orgogliosa, produttiva , esaltante ma pure sofferta e critica nei confronti degli altri autori del periodo, nouvellevaguisti per esprit, ma poi piegati ad esigenze produttive e distributive con le quali Jean Pierre non dovrà fare i conti mai.

Dopo il primo cortometraggio *Quattro ore nella vita di un clown* (1946), Jean Pierre fa subito centro con *Il silenzio del mare* del 1949. Opera prima girata in casa dell'autore del libro con estrema povertà di mezzi, è assolutamente fedele alle pagine scritte da Vercors da cui è tratta e utilizza, come spesso accadrà nelle pellicole future, la voce narrante e la fotografia di Henri Decae, il più fedele collaboratore di Melville da allora in poi.

Jean Cocteau, colpito dalla pellicola, propone a Jean Pierre di adattare un suo romanzo per il grande schermo; con *I ragazzi terribili* del 1950 Melville inizia ad essere conosciuto come nuovo autore nel suo Paese.

E' del 1956 *Bob il giocatore*, uno dei lavori più riusciti; girato con pochi mezzi e senza attori di richiamo affronta il genere noir a lui tanto caro con la fotografia crepuscolare e scarna che sarà da allora in poi la sua cifra stilistica e racconta, in quel di Montmartre, di malviventi solitari e di codici d'onore come poi in tutte le sue pellicole successive.

Con *Le jene del quarto potere* (1959), girato per le strade di New York ,in cui è pure coprotagonista in impermeabile e occhiali scuri, colpisce al cuore gli autori della nascente Nouvelle Vague al punto che il suo paladino Godard lo vorrà nel lungometraggio d'esordio *Fino all'ultimo respiro* (1960). Sembrerebbe l'inizio di un idillio intellettuale destinato a durare per sempre, ma non sarà così.

Proprio Melville, individualista solitario da sempre, taccerà i ribelli nouvellevaguisti di dilettantismo scatenando in molti di loro giudizi per niente lusinghieri; accusato di fare cinema tanto commerciale quanto convenzionale, presto i suoi lavori verranno in buona parte ignorati dalla critica militante dell'epoca.

Melville tuttavia continua per la sua strada assolutamente indipendente e fuor di qualsivoglia compromesso; inizia ad affidare i ruoli principali delle sue storie noir ad attori di fama conosciuti ed apprezzati anche per film popolari, da Jean Paul Belmondo a Alain Delon, da Lino Ventura ai nostri Gian Maria Volontè e Riccardo Cucciolla e realizza pellicole di grande successo internazionale da *Leon Morin, prete* (1961) a *Lo spione* (1963), da *Tutte le ore feriscono…l'ultima uccide* (1966) a *Le samourai (168)*, quest'ultimo davvero una summa dello stile e della narrazione visiva firmata Melville, fatta di trama polar ad alto tasso di rarefazione

Jean-Pierre Melville (1917 – 1973)

e di cura del dettaglio, espressa da movimenti ridotti e rituali, ermeticamente concentrata sulla figura di Delon, astratta e ripetitiva e glabra ma perfettamente sintetizzata da attributi esterni (impermeabile, cappello, pistola) che sostituiscono i dialoghi con segni divenuti iconici nella storia del cinema noir da allora in poi. Personaggi ombra, figure feticcio come e soprattutto nelle pellicole successive, *L'armata degli eroi* del 1969 (lo stesso anno de *Il Mucchio selvaggio* di Pechinpah e del West di Sergio Leone) e il più grande successo di Melville *I senza nome* del 1970, storie di rapinatori e poliziotti al crocevia di un livido destino comune.

E' questo film a dichiarare la fine del proibizionismo e dunque del cinema noir nato da una sua costola e caratterizzato molto dai successi artistico-commerciali della Hollywood dell'epoca, arrivata a Melville in lungo e in largo grazie alla sua viscerale attrazione adolescenziale per l'animo umano travestito da guardie e ladri .

Ormai svuotati di significato e significante, ai protagonisti melvilliani non resta che sperare in una morte dignitosa e risolutiva, come appunto nell'ultimo film di Melville, *Notte sulla città* (1972), affidato alla bellezza distaccata della coppia Delon/Deneuve, capace di un'astrazione finale non particolarmente gradita ad un pubblico ormai cambiato inesorabilmente.

Jean Pierre Melville muore il 2 agosto 1973 per una crisi cardiaca durante una cena in un hotel di Parigi.

"I senza nome" (1970) di Jean-Pierre Melville

E' meglio fallire nell'originalità che avere successo nell'imitazione. H.Melville

Patrizia Salvatori

La British Film Renaissance, il cinema ai tempi di Margaret Thatcher, la Lady di ferro

Pierfranco Bianchetti

Agli inizi degli anni Settanta il cinema britannico, schiacciato dalla televisione e dalla potenza della distribuzione statunitense, vive tempi difficili. Il Paese che sta attraversando una profonda crisi economica dovuta anche alla questione petrolifera, è alle soglie di una rivoluzione sociale e politica di vaste proporzioni.

Il 4 maggio 1979 Margaret Thatcher, leader del partito conservatore che ha vinto le elezioni, entra a Downing Street, 10 e vi rimarrà ininterrottamente fino al 28 novembre 1990. Durante il suo governo la Lady di ferro, come sarà chiamata, impone subito al Paese una stretta economico- sociale liberista. Una scelta politica che ricade inevitabilmente sulle classi più deboli sulle quali grava il peso di una ristrutturazione pesantissima caratterizzata da un processo di privatizzazione imposto in ogni settore. Così molte conquiste sociali, frutto del welfare in vigore dal dopoguerra, vengono abolite, nonostante gli scioperi e gli scontri di piazza che non smuoveranno di una virgola le ferree decisioni del Primo Ministro britannico.

Anche l'industria cinematografica subisce una profonda trasformazione. "*Nel 1981-* scrive Emanuela Maritini nel libro 'Storia del cinema inglese', Saggi Marsiglio -, *21 cineasti (tra i quali John Schlesinger, Losey, Lester, Bryan Forbes, John e Roy Boulting) nella lettera aperta Save Our Industry denunciano la preoccupante diminuzione dei film nazionali programmati nelle sale (26 quell'anno) e la continua ascesa del numero di film registrati come inglesi che in realtà di britannico hanno poco o nulla.*"

La Thatcher si comporta con il cinema come con tutti i settori della vita britannica, agevolando i produttori più ricchi in grado di imporre pellicole costose di tipo hollywoodiano e lasciando, invece, al loro destino quelli finanziariamente più deboli. In questa situazione non certo facile l'industria filmica si troverà curiosamente al centro di una vera e propria svolta.

Il 23 marzo 1982, il film *Momenti di gloria* diretto da Hugh Hudson e prodotto da David Puttnam, vince quattro Oscar a Los Angeles, mentre l'anno dopo *Gandhi* per la regia di Sir Richard Attenborough, si aggiudica ben cinque delle preziose statuette e nel 1987 James Ivory, l'autore di *Camera con vista*, pellicola tratta dal romanzo di Edward Morgan Foster, si porta a casa tre Oscar, non dimenticando ancora Roland Joffé, regista e Robert Bolt sceneggiatore, autori di *Mission*, Palma d'oro al Festival di Cannes del 1987.

Per il cinema inglese è un momento magico. Nel 1982 al Festival di Taormina *Remembrance* di Colin Gregg vince il Cariddi d'oro e *Another Time, Another Place* di Michael Redford si aggiudica il Polifemo d'oro che va alla protagonista Phyllis Logan.

Nel 1986 viene assegnato il Leone d'argento alla Mostra del Cinema di Venezia al film *Maurice*, tratto sempre da Foster, mentre nella seconda metà degli anni Ottanta l'incetta di premi internazionali è costante: *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci; *Un pesce di nome Wanda* e *Le relazioni pericolose*, entrambi di Stephen Frears, vincono l'Oscar, così come *Il mio piede sinistro* di Jim Sheridan.

A questi prestigiosi riconoscimenti si aggiunge anche un aumento significativo del pubblico che pare riscoprire la magia del cinematografo.

"*Gli spettatori britannici-* scrive Philippe Pilard, autore del libro Breve storia del cinema britannico, Lindau- *ritrovano la strada delle sale buie, e il calo degli incassi sembra arrestarsi (Gli anni '80 vedono lo sviluppo, in Gran Bretagna, del mercato delle videocassette anche qui, il cinema americano è in testa nel noleggio e nella vendita). A guardare più da vicino, si constata che questa inversione di tendenza è attribuibile all'aperture delle multisale. È questo tipo di esercizio, che programma quasi unicamente cinema americano, a ritagliarsi la parte del leone (prima multisala nel 1985; 68 nel 1995)*".

Così il cinema britannico si avvia a riconquistare i vertici della cinematografia internazionale e sono proprio i produttori indipendenti quelli che maggiormente possono vantare il maggior successo. Di notevole importanza è però anche la nascita nel 1981 di *Channel Four*, seconda rete televisiva commerciale e quarta nazionale che ha il compito di operare soprattutto nelle aree non coperte dalle altre televisioni commerciali e di promuovere la sperimentazione di nuovi programmi incentrati soprattutto su film che vengono trasmessi nella fascia settimanale intitolata *Films on Four*.

"*L'esempio più significativo-* scrive Alberto Crespi su l'Unità del 2 dicembre 1990- *è L'ambizione di James Penfield (scritto da Ian McEwan, diretto da Richard Eyre), in cui Maggie compare come 'attrice'. Una lunga sequenza del film è girata addirittura durante il congresso dei Conservatori a Blackpool, nell'82, e il thatcherismo rampante è il naturale terreno di coltura del trasformismo politico del protagonista, un giornalista della BBC pronto a tutto in nome della carriera*".

In questa fortunata stagione si mettono in luce nuovi registi che lasceranno un segno indelebile: Stephen Frears, Ken Loach, Mike Leigh, Terence Davies e Peter Greenaway. I "Local Heroes", come vengono chiamati, si battono per contrastare il mercato americano. A Londra circola la battuta: "*In Inghilterra a muoversi è soltanto il cinema*" e tornano di moda "*gli "angry men", gli arrabbiati, come ai tempi del Free Cinema: contro l'industria cinematografica ufficiale, contro il conformismo per confrontarsi con la vita di tutti i giorni*" (Bruno Blasi Panorama 29 agosto 1983).

Il 28 novembre 1990 dopo più di undici anni il governo Thatcher è dimissionario, ma ancora una volta i Conservatori vincono le elezioni e John Major guiderà la nuova maggioranza politica.

Tra il 1980 e il 1990 la British Renaissance ci ha regalato attraverso il grande schermo, un affresco anche inquietante della Gran Bretagna. Un'anticipazione della radicale trasformazione che il mondo subirà alla fine del Ventesimo secolo. Una ridistribuzione economica più drastica e più ingiusta tra le classi sociali unita ad crollo di valori e ideologie diventate ormai superate.

Il cinema britannico, che comprende produzioni inglesi, gallesi, scozzesi e irlandesi, negli anni Novanta tornerà a riflettere sul decennio precedente con film di grande popolarità come *Grazie, signora Thatcher* di Mark Herman (1996), ambientato nel 1989 in una cittadina dello Yorkshire dove si racconta la battaglia dei lavoratori licenziati dopo la chiusura della miniera di carbone e *The Full Monty- Squattrinati organizzati* di Peter Cattaneo (1997), storia di cinque operai e del loro caporeparto licenziati in tronco, che per sopravvivere si inventano uno spettacolo di spogliarello maschile per un pubblico femminile.

"Grazie, signora Thatcher" (1996) di Mark Herman

I cineasti protagonisti della British Renaissance

Ken Loach

Nato il 7 giugno 1936, , non si è mai definito un autore e non ha mai sognato di trasferirsi ad Hollywood, come molti altri suoi colleghi. Laureato ad Oxford, nel 1963 entra la BBC. Sono gli anni della disintegrazione sociale nella Swinging London, raccontata dal suo primo film *Poor Cow* (1967), interpretato da Terence Stamp nel ruolo di un giovane barista che vive nello squallore della periferia londinese, mentre *Kes* (1969) dipinge con lucidità la brutalità ottusa della provincia.

Del 1972 è *Family Life*, celebre film mitico di denuncia. Uno studio sulla famiglia come causa della pazzia e del disadattamento basato sulle teorie antipsichiatriche di Laing. Negli anni Ottanta Loach che lavora molto in tv, non nasconde di essere un convinto marxista e diventa insieme alla trotzkista Vanessa Redgrave,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

l'unica voce fuori dal coro in pieno conservatorismo thatcheriano.

Nella seconda metà degli anni Ottanta realizza la sua trilogia proletaria costituita da *Riff Raff*, *Piovono pietre* e *Ladybird Ladybird*, tre film su quella parte della società britannica più sfortunata, costituita dagli umili e dagli emarginati. Le pellicole ottengono un buon successo e permettono all'agguerrito cineasta di farsi conoscere anche all'estero. Nel 1990 con *Hidden Agenda*, premiato a Cannes, affronta la scottante questione irlandese, mentre nel 1994 mette mano al suo progetto più ambizioso, un film che racconti un avvenimento storico, ma che serva anche a comunicare un forte e chiaro messaggio politico al grande pubblico.

"Hidden Agenda" (1990) di Ken Loach

Loach e lo sceneggiatore Jim Allen avevano in mente da diversi anni una pellicola sulla guerra civile spagnola, ma il progetto inizialmente ideato per una serie televisiva, non va in porto. Soltanto grazie alla popolarità internazionale del regista e al supporto di capitali inglesi, tedeschi, italiani e francesi, viene finalmente realizzato *Terra e libertà*, storia di Davis, un giovane disoccupato di Liverpool, che nel 1936 decide di partire per la Spagna e raggiungere il fronte d'Aragona con le milizie internazionaliste in lotta contro il generale Francisco Franco, autore dell'insurrezione contro il legittimo governo democratico vincitore delle elezioni del 1936. David in Spagna è subito immerso nel conflitto, fra gli slanci rivoluzionari degli anarchici e del POUM (il piccolo partito catalano di Andres Nin) e le esigenze del partito comunista deciso ad imporre la sua egemonia sulla lotta.

Sommerso dalle polemiche per le sue posizioni trotzkiste, il film, clamorosamente ignorato dalla Giuria a Cannes, rappresenta un'idea di cinema popolare, ma nello stesso tempo intellettuale. *Terra e libertà*, carico d'emozioni, è ancora oggi una riflessione sulla guerra civile spagnola, una delle grandi storie dimenticate del Novecento.

Nella sua carriera Loach affronterà anche altri argomenti storici e sociali come gli scontri in Nicaragua tra Contras e Sandinisti in *La canzone di Carla* (1996); la precarietà del lavoro con *Bread and Roses* (2000), primo film girato in terra americana; la guerra d'indipendenza irlandese contro il dominio inglese di *Il vento che accarezza l'erba* (2006); la disumanizzazione degli apparati pubblici nei confronti dei cittadini più indifesi in *Io, Daniel Blake* (2016) e le conseguenze drammatiche prodotte dalla crisi economica globale in *Sorry We Missed You* (2019).

Ken Loach è e sarà sempre un regista rigorosamente d'opposizione, capace però di utilizzare gli strumenti più spettacolari tipici del cinema hollywoodiano.

Peter Greenaway

Nato a Newport (Galles) nel 1942, inizia l'attività artistica come pittore d'avanguardia affermandosi negli anni Sessanta all'interno del Movimento Land e Minimal Art. Questa esperienza per lui formativa, insieme alla passione per la letteratura, lo porta ad entrare negli ambienti cinematografici.

Dopo un lungo tirocinio come montatore di documentari, nel 1966 gira corti e mediometraggi caratterizzati da un tipico humor inglese, quali *Revolution* (1967), *Windows* (1975), A *Walk Through* (1978), e *The Falls* (1981).

Nel 1982 esordisce con successo nel lungometraggio con *I giardini di Compton House*, presentato alla Mostra di Venezia. La stampa internazionale saluta l'arrivo di un nuovo ed originale cineasta, uno dei simboli della British Film Renaissance. Il suo cinema ironico e grottesco, una straordinaria rappresentazione della vita, sa fondere insieme temi diversi come l'architettura, il cibo, la musica, l'arte.

"Lo zoo di Venere" (1985) di Peter Greenaway

Nel 1983 firma *Lo Zoo di Venere*, ed inizia anche la serie televisiva *Dante's Inferno* dedicato alla cantica della Divina Commedia. Del 1987 è la volta dell'originale *Il ventre dell'architetto*, seguito l'anno dopo da *Giochi nell'acqua*.

Un grandissimo successo ottiene *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* del 1989 e due anni dopo con *L'ultima tempesta* si conferma un autore di punta del cinema britannico.

Intellettuale sempre pronto a confrontarsi con il mondo della cultura, Peter Greenaway il 17 giugno 1972 è protagonista a Milano di una serata memorabile presso il cinema De Amicis, organizzata dal Comune di Milano e da Telepiù. Davanti a un pubblico attento dialoga con Folco Portinari sul tema del cibo, con Vittorio Gregotti su quello dell'architettura e con Emilio Tadini sulla musica.

Il suo intervento finale è perentorio: *"Il cinema-* afferma- *è vecchio ormai, dal punto di vista tecnico e non solo. Non c'è paragone con quanto la pittura abbia sperimentato in più di questi cento anni: tutto è cambiato, mentre Fellini e Scorsese, per citare dei grandissimi, in fondo non sono tanto lontani da Griffith, il vero innovatore. Il cinema non si è ancora liberato dal bisogno di essere narrativo, illustrativo, perché è molto più complicato frustrante della pittura...un quadro si può stare ore a guardarlo, al cinema non si è padroni del proprio tempo, decide tutto il regista gran maestro"*.

Mike Leigh

Nato nel 1943 vicino a Manchester, è fino da ragazzo appassionato di fotografia e di teatro. Dopo aver studiato alla Royal Academy of Art di Londra, nel 1971 realizza il suo primo lungometraggio *Momenti tristi- Bleak Moments*, seguito da una serie di cortometraggi per la televisione. Ma è solo nel 1988 con il film *Belle speranze* che si mette in luce vincendo alla Mostra del Cinema di Venezia il Premio della critica.

"Belle speranze" (1988) di Mike Leigh

Il regista, discendente diretto degli "arrabbiati" degli anni Sessanta, riesce a conciliare nelle sue opere il dolore, la gioia e le illusioni della vita. Con *Belle speranze* ci regala un ritratto freddo, ma efficace della piccola borghesia britannica che un tempo votava per il labour party, ma poi smarrita e disorientata ha abbracciato l'ideologia conservatrice rappresentata da Margaret Thatcher.

Nel 1990 firma *Life is sweet*, storia di una famiglia che deve affrontare difficili problemi economici e psicologici. Nel 1993 è la volta di *Naked*, protagonista è il giovane Johnny giunto a Londra da Manchester deciso a migliorare la propria esistenza e del 1996 è *Segreti e bugie*, altro straordinario affresco di una famiglia londinese.

"I miei film- afferma il regista- *prima di tutto sono una risposta al modo in cui è la gente, a come vanno le cose così come le vivo sulla mia pelle. In un certo senso, i miei film sono come misurare la temperatura"*.

Osservatore attento e lucido della società britannica, Mike Leigh dirige nel 2004 *Il segreto di Vera Drake*, protagonista una buona madre di famiglia del 1950 che pratica aborti clandestini nella convinzione di aiutare le ragazze che a lei si rivolgono per essere aiutate ad uscire da una brutta situazione. Nel 2008 gira *La felicità porta fortuna*, una brillante commedia interpretata da Sally Hawkins, vincitrice di numerosi premi internazionali.

Il suo ultimo lavoro è *Peterloo* (2018), pellicola d'ambientazione storica che ricostruisce il massacro compiuto nel 1819 a Manchester dall'esercito inglese nei confronti di molti lavoratori riunitisi pacificamente per chiedere una vera riforma elettorale e la soppressione della Corn Laws, dazi sull'importazione di cereali.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Stephen Frears

Nato nel 1941, durante gli studi all'università di Cambridge si appassiona al teatro e fa amicizia con il regista cinematografico Lindsay Anderson che dirige il Royal Court Theatre.

Dopo la laurea in giurisprudenza inizia a lavorare come assistente alla produzione in una compagnia teatrale. Entrato poi nel mondo del cinema, esordisce alla regia con il cortometraggio *The Burning* (1967), mentre il suo primo lungometraggio *Gumsheo* (1971) viene stroncato dalla critica nonostante un buon successo di pubblico.

Dopo un lungo tirocinio in televisione alla BBC gira *The Hit* (1984), pellicola che ancora non viene apprezzata. Finalmente nel 1985 con il film prodotto dalla tv *My beautiful Laundrette* vince al Festival di Cannes la Palma d'oro. Seguono *Prick Up Your Ears* (1987) incentrato sulla vita del commediografo Joe Orton *Sammy e Rosie vanno a letto* (1987) che non piace ai critici inglesi.

Stephen Frears allora decide di emigrare a Hollywood dove avrà molto successo con grosse produzioni come *Le relazioni pericolose* (1989), dal testo teatrale tratto dal romanzo *Les liaisons dangereuses*, *Rischiose abitudini* (1990), prodotto da Martin Scorsese, *Eroe per caso* (1992) interpretato da Dustin Hoffman che però si rivela un mezzo fiasco, *Snapper* (1993), girato per la televisione e *Mary Reilly* (1995), storia immaginaria della governante del dottor Jekill, con Glenn Close e John Malkovic. Le porte di Hollywood sono così per lui definitivamente aperte.

Terence Davies

Nasce nel 1945 a Liverpool da una famiglia operaia. Dopo vari mestieri, nel 1971 studia alla Coventy School of Drama e dirige il suo primo cortometraggio *Children* che lo segnala come uno degli autori più originali di quel periodo. Il suo cinema è incentrato sulla nostalgia per una società e un'epoca che non esistono più. Il primo lungometraggio *Voci lontane.. sempre presenti* (1988) vince il Pardo d'oro al festival di Locarno, mentre nel 1992 firma *Il lungo giorno finisce*, una pellicola che suscita emozione e commozione, ma che purtroppo viene snobbata dalla critica e dal pubblico. Il film, ambientato nella Liverpool degli anni '50, vede come protagonista un ragazzino undicenne solitario e infelice che trova conforto solo nel cinema.

"Il lungo giorno finisce" (1992) di Terence Davies

Alcuni tra i film più significativi della British Film Renaissance

Momenti di gloria di Hugh Hudson (1981)

Nelle Olimpiadi del 1924 a Parigi due atleti britannici vincono i 100 e i 400 metri piani. I due atleti hanno motivazioni diverse nella vittoria: il primo in nome di Dio, mentre il secondo ebreo, per vincere il suo complesso di inferiorità. Vincitore di 4 Oscar, il film ottiene un grandissimo successo internazionale così come il tema musicale composto da Vangelis. La pellicola emana anche un profumo patriottico in seguito alla riconquista da parte della Gran Bretagna nel giugno 1982 delle Isole Falkland occupate dai soldati argentini inviati dalla dittatura militare che governa il Paese dal marzo 1976.

"Momenti di gloria" (1981) di Hugh Hudson

I giardini di Compton House di Peter Greenaway (1982)

Nella stupenda magione di Compton Anstery nell'Inghilterra del XVII, il pittore Neville viene invitato a dipingere dodici quadri raffiguranti i giardini della tenuta di proprietà di mrs. Herbert. Accettato l'incarico, l'artista si trova coinvolto dell'uccisione del marito della padrona di casa.

Giallo in costume realizzato con uno stile di grande suggestione, il film che ottiene un grande successo, è una straordinaria rappresentazione del connubio sesso-potere.

"I giardini di Compton House" (1982) di Peter Greenaway

Grande esordio alla regia di uno degli artisti più brillanti della cultura britannica.

My Beautiful Laundrette di Stephen Frears (1986)

Omar, un ragazzo pakistano che vive nei sobborghi di Londra, è spinto dal padre, vecchio socialista, a entrare al college, ma sceglie di lavorare con suo zio, titolare di una lavanderia che invece è un simpatizzante thatcheriano. Insieme al suo ex compagno di scuola Johnny, gestisce la lavanderia situata nella periferia di Londra. Tra i due ragazzi nascerà un forte senso di solidarietà e anche un legame sentimentale.

"My Beautiful Laundrette" (1986) di Stephen Fears

Belle speranze di Mike Leigh (1988)

Cyril e Shirley, una coppia con nostalgie di sinistra, ospita nel loro appartamento per una notte un ragazzo appena arrivato dalla provincia. Ritratto impietoso della piccola borghesia inglese di Londra impoverita dall'era thatcheriana, il film ci mostra i simboli dell'epoca come le case con i gradini, le vecchiette per strade e la tomba di Marx nel cimitero di Highgate sulla quale nessuno porta più fiori, come ci ricorda Emanuela Martini sempre nel suo libro "Storia del cinema inglese".

Hidden Agenda di Ken Loach (1990)

Nel clima incandescente di Belfast un avvocato americano, membro di una associazione per la difesa dei diritti civili, viene assassinato dai servizi segreti britannici. L'indagine che ne scaturisce favorita dal coraggio della compagna dell'uomo assassinato, scatenerà furibonde polemiche.

Il film si basa su due diversi casi realmente accaduti, l'inchiesta Stalker sul famigerato reparto speciale, la R.U.C (Royal Ulster Constabulary) presente nell'Irlanda del nord addestrato per sparare a vista sugli insorti cattolici e l'affare Colin Wallace, uno specialista in guerra psicologica dell'esercito britannico

Pierfranco Bianchetti

Otto Preminger e Ambra

Stefano Beccastrini

Premessa

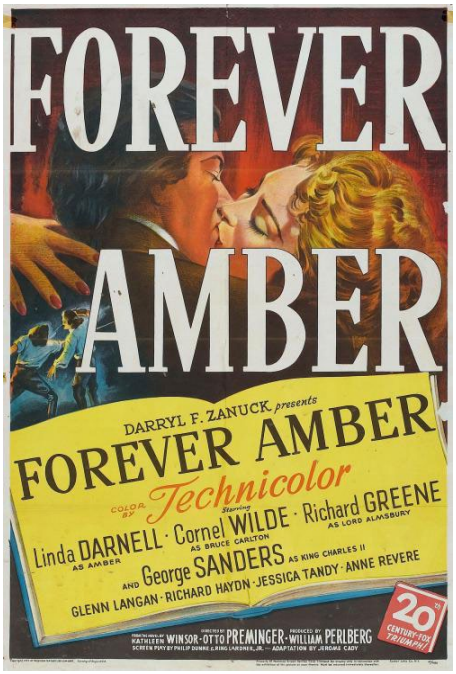
Ha scritto di sé David Grossman - profondo romanziere israeliano che è anche un'acuta mente politica nonché un appassionato cinefilo – che più invecchia e più ama il cinema. Debbo dire che, senza alcuna intenzione di paragonarmi a quel grande, succede anche a me. E amo soprattutto i vecchi film, quelli girati nel secolo scorso (il Novecento, davvero il secolo del cinema). Li vedo e li rivedo, alcuni li conosco ormai a menadito e ciò nonostante continuo a piangerci o a riderci sopra come la prima volta che, magari addirittura bambino, li incontrai, proiettati sullo schermo di una sala cinematografica. Questo mese voglio dedicare il mio consueto articolo su ***Diari di Cineclub*** a un cineasta che amo molto nonché a un suo film, realizzato nel 1947, che non mi stanco mai di tornare ad ammirare (per fortuna, lo posseggo in DVD).

Il cineasta

Il cineasta di cui sto parlando è Otto Preminger, un europeo che – come tanti altri: da Jean Renoir a Max Ophuls, da Billy Wilder a Fritz Lang, da William Dieterle a Robert Siodmak, da Max Reinhardt a Ernst Lubitsch – fu costretto dal nazismo a scegliere l'esilio americano, così andando ad arricchire di professionalità e genialità il cinema hollywoodiano. Era nato a Vyžnycja, città attualmente ucraina ma nel 1905, quand'egli vi ebbe i natali, appartenente all'impero austro-ungarico. Di famiglia ebraica, studiò giurisprudenza a Vienna, raggiungendo la laurea ma dedicandosi poi totalmente alla carriera teatrale. Fu attore e regista, avendo quale sommo maestro il grande Max Reinhardt. Nel 1929 diventò direttore del Teatro della Josefstadt e nel 1931 si affacciò al mondo del cinema, realizzando il proprio primo film, *Il grande amore*, un melodramma che anticipava molta della sua successiva filmografia. Nel 1935 si imbarcò e raggiunse gli Stati Uniti, di cui fu tenace seppur critico ammiratore assumendo presto la cittadinanza americana. Negli USA continuò a occuparsi di teatro, sia a Broadway che insegnando drammaturgia all'università di Yale ma nel giro di pochi anni si affermò come valido regista cinematografico, innovativo stilisticamente e narrativamente, magnifico nel dirigere gli attori, coraggioso nelle proprie analisi della società e del cuore umano. E stato un cineasta capace di sperimentare molteplici generi cinematografici, dal noir al melodramma esistenziale e sociale, dal film in costume al film processuale, dal kolossal storico-politico al western. A me piacciono tutti ma quelli che preferisco sono *Vertigine* (titolo originale: *Laura*) del 1944, film colmo di mistero e di tensione interpretato da una magnifica Gene Tierney; *Ambra* (titolo originale: *Forever Amber*) del 1947: è l'opera di cui sto appunto parlando in questo articolo, un superbo film ambientato nel Seicento inglese, quello di Daniel Defoe e della peste di Londra; *La magnifica preda* (titolo originale: *River of No Return*) del 1954, l'unico western di Preminger con una indimenticabile Marilyn Monroe (il cineasta disse, e non credo fosse un complimento, che dirigere Marilyn era come dirigere Lassie però non credo che Lassie avrebbe cantato la splendida canzone del film così bene come lei!); *Bonjour Tristesse* (dall'omonimo romanzo di Francoise Sagan) del 1958: film tristissimo sulle lacerazioni sentimentali dell'adolescenza, impersonata da una delle più luminose e inquietanti scoperte di Preminger, Jean Seberg (che, pochi anni dopo, girerà *Fino all'ultimo respiro-A bout de souffle* del 1960, di Jean-Luc Godard); *Tempesta su Washington* (titolo originale: *Advise and Consense*) del 1962, un grandioso affresco sulle luci e sulle ombre della democrazia politica americana.

Il film

Verso la metà del XVII secolo, mentre in Inghilterra stava dilagando la guerra civile tra realisti e parlamentaristi, in un piccolo centro di campagna viene abbandonata dalla famiglia di origine una neonata: è la figlia illegittima di un nobile che se ne vuol disfare. Viene allevata da una coppia di contadini ma, diventata una bella ragazza (l'attrice, in quest'occasione fattasi bionda, è la bruna e bellissima Linda Darnell, *femme fatale* morta troppo presto nell'incendio della propria casa) di nome Ambra, comprende che il contado non è un ambiente adatto per soddisfare i suoi sogni e le sue ambizioni. Decide di recarsi a Londra in cerca di fortuna ma, strada facendo, in una



locanda incontra un bel soldato di nome Bruce (l'attore è l'ungherese, presto fattosi americano, Cornell Wilde, il disgraziato marito di Gene Tierney, la *femmina folle* dell'omonimo film di John Stahl) di cui si innamora avendone un figlio. Partito per l'America il suo bel soldato, Ambra (una nuova Moll Flanders verrebbe da dire, seppur meno picaresca della sua gemella letteraria) conosce un'odissea di avventure che la porta a subire un'aggressione da due furfanti che la derubano e a finire in carcere. A venir salvata da un bandito il quale le insegna a rubare. Morto lui, a legarsi a un ufficiale di cui diventa l'amante. A diventare attrice in una compagnia di teatranti girovaghi. Bella e brava com'è, viene presto notata da vari nobili e dallo stesso re Carlo II (un bravo, come sempre, George Sanders). Sposa un anziano nobiluomo, pur essendo ancora innamorata di Bruce il quale torna dall'America e si ammala di peste, assistito da Ambra che lo fa guarire. Lui, però, saputo del matrimonio di lei, torna in America. Ambra, diventata vedova del suo anziano nobiluomo, diventa l'amante del re. Bruce, sposatosi in America, torna per sottrarle il figlio e condurlo con sé nel nuovo continente. Anche il re si è stancato di lei e Ambra resta sola: tutte le sue ambizioni - di carriera e d'amore, non sempre distinguibili - son diventate cenere. Questa storia carica di eventi (la quale, secondo Jacques Lourcelles, rappresenta "la più straordinaria collezione di ciniche, eleganti crapule e mostruosità mai collezionate da un film") è frutto dell'adattamento cinematografico, coordinato dallo stesso Preminger, del romanzo omonimo di Kathleen Winsor, un'autrice di storici best-sellers. *Ambra* fu il suo libro più popolare, molto apprezzato dai lettori di bocca buona e duramente condannato dai moralisti di turno. Preminger trovò in esso l'ispirazione per uno dei suoi film più "preminghe-riani": l'audacia delle situazioni narrative e dei dialoghi, l'assenza di un *happy end* ma anche di qualunque messaggio moraleggiante era, per Hollywood, qualcosa di molto innovativo e quindi di mal digeribile. Il film – a detta di Lourcelles - si presenta quale la più glaciale, ma dotata della splendida plasticità d'un Velasquez o d'un Rembrandt, ricostruzione storica di un'epoca e d'una figura di donna che di quell'epoca rappresentò contemporaneamente l'infelice frutto e la strenua ribelle.

Otto Preminger (1905 – 1986)

Conclusioni

Preminger, prima dell'uscita di *Ambra* dovette recarsi, con i dirigenti della Fox che il film l'avevano prodotto, a convincere i rappresentanti della *Lega cattolica della decenza* – associazione oggi non più esistente ma che evidentemente nel 1947 era così potente da far temere i propri strali velenosi anche a Hollywood – che il film, con qualche taglio, era moralmente accettabile per gli spettatori più morigerati. Pare che l'umiliazione provata dal cineasta in quella occasione sia stata tale da spingerlo, da allora, a fare della propria autonomia creativa una ossessiva esigenza personale.

Stefano Beccastrini

Chi scriveva nudo e chi a testa in giù: le stranezze degli autori famosi

Maria Rosaria Perilli

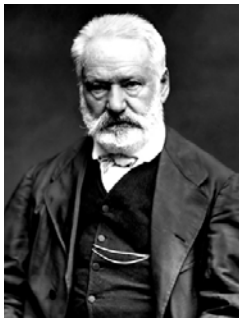
Chissà se qualcuno degli scrittori contemporanei potrà ritrovarsi in questi usi e costumi, volendo così chiamarli, dei loro colleghi più illustri. Il processo dell'atto creativo degli ultimi è diventato nel tempo quasi un mito, fra ossessioni, riti propiziatori, scaramantici, originalità varie adoperate prima di "prendere in mano la penna" o addirittura durante il corso di un intero libro. E non si tratta solo della fissazione di iniziare un nuovo romanzo sempre lo stesso giorno dell'anno – l'8 gennaio, ad esempio, sembra essere il prescelto dalla Isabelle Allende –, di ripercorrere, come faceva Jorge Luis Borges, minuziosamente i sogni per trovarvi punti di ispirazione, del bere molto caffè, anche se Voltaire e Honoré de Balzac sicuramente esageravano con le, rispettivamente, quaranta e cinquanta tazze al giorno (ma riuscivano poi a dormire?), dell'abitudine a svegliarsi prestissimo, intorno alle 4:00 del mattino, e correre per chilometri e chilometri dopo aver lavorato all'opera come è solito fare Haruki Murakami, il quale ci ha svelato la sua invariabile routine nel testo *Cosa intendo quando parlo di corsa*. No. Sarebbe troppo scontato e comune. Esistono infatti tecniche che tutto sono, fuorché comuni, un elenco davvero simpatico e inaspettato in quanto i nostri "grandi" sono sempre stati circondati da una sorta di aureola, neanche se la loro arte fosse venuta (e venisse, per quelli viventi) fuori in maniera quasi normale, il talento basta, non c'è bisogno d'altro. Altro di cui invece aveva necessità e che trovava nel "verde" il premio Nobel Thomas Stearns Eliot, ma non utilizzando quel preciso colore di inchiostro al modo di Pablo Neruda, piuttosto dipingendosi la faccia immediatamente prima di sedersi alla scrivania. Un geniale incredibile Hulk. Perché? Semplice, per "non sembrare un impiegato al bancone" e avere l'aria drammatica ed estrosa di un poeta. E cosa dire di Friedrich Schiller? A sentire il suo amico Johann Wolfang von Goethe, Schiller era solito tenere qualche mela marcia nel suo scrittoio e l'odore che ne scaturiva era per lui un'inspiegabile fonte di ispirazione. Pensate, a forza di annusarle pare ne fosse diventato dipendente. Compagni di sbronze, Francis Scott Fitzgerald ed Ernest Hemingway sono da sempre associati all'alcool ma mentre il primo aveva la particolarità di scrivere ubriaco di champagne – e infatti gli viene attribuito l'aforisma "Qualunque cosa eccessiva è cattiva, ma troppo champagne va decisamente bene" – il secondo scriveva da sobrio e, udite udite, in piedi e con un abbigliamento rituale fatto di mocassini e di una pelle di antilope. In più, teneva una zampa di coniglio in tasca. Il fatto che scrivesse in piedi era probabilmente dovuto a una ferita di guerra alla gamba oppure l'autore aveva compreso quanto la vita sedentaria a lungo andare crei seri problemi alla schiena (invece scrivere in piedi no?). Comunque sia, bisogna dire che alla stessa maniera scrivevano anche altri autori, fra cui Lewis Carroll, Virginia Woolfe e Charles Dickens, e su di lui vado a ricordare che, da maniaco dell'ordine, non scriveva una riga se tavoli e sedie non erano sistemati come gli piaceva ed essendo molto superstizioso toccava ogni cosa tre volte, compreso i fogli su cui lavorava. Tornando alle posizioni, se scrivere in piedi sembra già abbastanza faticoso, figuriamoci farlo a testa in giù. Eppure evidentemente ciò non rappresenta un problema per Dan Brown, diventato famoso grazie ai best seller *Il Codice da Vinci* e *Inferno*, scritti "appeso capovolto" in modo da "rilassarsi e concentrarsi meglio". Il sangue al cervello pare non dargli fastidio, anzi, secondo l'autore più ti eserciti e più ti senti sollevato e stimolato. Certo prendendo di tanto in tanto una pausa, ci mancherebbe, però non quella che prendeva Flaubert, occupata da questi, per sua stessa ammissione, ruttando e fumando il sigaro, piuttosto, come se non bastasse, per fare ginnastica domestica: addominali, piegamenti, stiramenti e flessioni. Visti i precedenti, a questo punto sorge spontanea una domanda: ci sarà qualcuno che scrive, o scriveva, nudo? Sì, Victor Hugo. Immaginare quest'uomo dall'espressione severa, con capelli e barba bianca, ritratto sempre in eleganti giacca e panciotto mentre resta concentrato su opere quali *Notre-Dame de Paris*, *I miserabili* e *Novantatrè* con le natiche (e il resto) all'aria diventa un tantino difficile. Invece è così, lui scriveva senza neanche un filo addosso per avere idee più brillanti. Pare che pantaloni, scarpe e mutande gli inibissero l'estro creativo, insomma. Insieme agli originali di colori, abbigliamento (si fa per dire) e posizioni ci sono quelli delle "postazioni" e delle abitudini. Premio Nobel nel 1925, George Bernard Shaw, costruì da sé una sorta di capannone montato su un meccanismo girevole che gli permetteva di scrivere seguendo il corso del sole durante la giornata. Insomma, l'orientamento del maggiore astro dava a lui il miglior orientamento nella trama. E non solo. Il suo rifugio gli serviva anche per isolarsi dalle persone: "La gente mi dà fastidio e vengo qui per nascondermi da essa", era solito ripetere. Da parte sua, Edgar Allan Poe scriveva, con una grafia ossessiva e decisamente minimalista, su pezzi di carta stretti e lunghi che poi incollava tra loro con della cera, creando una sorta di enorme pergamena in modo da conferire continuità ai fogli incollati tra loro. E chiudo con il famoso giornalista Hunter Stockton Thompson, il quale faceva praticamente una preparazione alla "penna": andava a dormire alle 8.20 di mattina (spaccando il secondo), si svegliava alle 15.00 (sempre spaccando il secondo), e cinque minuti dopo essersi alzato iniziava a bere Chivas, alternandolo poi nel corso del giorno a cocaina e sigarette, in dosi massicce, fino a mezzanotte, quando iniziava a scrivere. Studiando, girando e rigirando qualche altro vezzo simpatico si trova, ma niente è più bizzarro di questi. Dire che la Allende, oltre a iniziare ogni romanzo l'8 gennaio, prima di mettersi all'opera accende una candela e smette quando la stessa si spegne, e che la Carmen Martin Gaite voleva morire abbracciando i suoi taccuini è veramente nulla rispetto ai nudi "d'artista", allo scrivere stando capovolti, al rimanere in piedi per ore con fogli, penne o computer in mano, alle bevute più varie, alle fumate, alle facce dipinte color ago di pino, alle mele marce nei cassetti e alle giornate da centometristi. Capricci? Forse. Ma non è importante. Importante è solo la soddisfazione che le opere di questi brillantissimi autori ci hanno dato. E continuano a darci.

Maria Rosaria Perilli

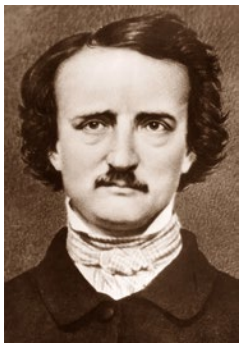
Isabel Allende (1942)

Friedrich Schiller (1759 – 1805)

Dan Brown (1964)


Victor Hugo (1802–1885)

Gustave Flaubert (1821–1880)


Edgar Allan Poe (1809–1849)

Padre Amorth: I demoni non amano l'ironia

Ignazio Gori

Per molti anni ha ricoperto il controverso ruolo di Capo Esorcista del Vaticano. Sto parlando di padre Gabriele Amorth (Modena 1925 – Roma 2016), autore tra l'altro di molti *best seller* tradotti nel mondo tra i quali *L'ultimo esorcista. La mia battaglia contro Satana* (con Paolo Rodari, Piemme).

Premetto di essere molto sensibile all'argomento, avendo avuto, ai tempi del liceo, come insegnante di religione un sacerdote che era l'assistente di Emmanuel Milingo, altro esorcista e personaggio ambiguo, ex arcivescovo zambiano dimesso nel 2009. Don Ivani, così si chiamava il mio insegnante, mi parlò molto di esorcismo, dell'attività di Milingo e l'argomento mi affascinava molto. Ma con padre Amorth è stato diverso, avendolo conosciuto di persona nel marzo del 2015, in occasione di una funzione religiosa officiata nella chiesa "Vergine del Rosario" di Borgo Faiti, in provincia di Latina. Aveva addosso un'energia particolare, magnetica e a distanza di anni tutt'ora non potrei dimenticare quello sguardo.

Alla luce di questi ricordi il film di Julius Avery, *L'esorcista del Papa* uscito nelle sale italiane lo scorso 13 aprile, ha inevitabilmente catturato la mia curiosità e sono andato a vederlo.

A vestire i panni del sacerdote modenese troviamo Russell Crowe, che torna a Roma ventitré anni dopo *Il gladiatore* di Ridley Scott, con il quale vinse l'Oscar come M.A.P.

La trama ruota intorno alla possessione demoniaca di un ragazzino americano di dodici anni in un castello medievale della Spagna, ma il plot principale deraglia in una cospirazione secolare che il Vaticano vorrebbe tenere nascosta, ovvero che l'Inquisizione stessa sia stata opera del Demonio in combutta con gli uomini di Dio. Un *pastiche* a metà tra Dan Brown e Lucio Fulci, con il paratesto e la pretesa di voler suggerire che del Demonio ha paura solo chi ci crede.

È fin troppo ovvio che un prodotto hollywoodiano del genere non rende minimamente l'idea della persona e del reale pensiero di Padre Amorth, come del resto ha ribadito il quotidiano cattolico *Avvenire* ("nel film su padre Amorth c'è tutto a parte padre Amorth"). Amorth era pensatore libero, indipendente e spesso ha preso nette distanze dagli stessi schemi imposti dalla fede o dal suo ruolo (ha fatto delle dichiarazioni scottanti su Emanuela Orlandi che hanno riaperto il caso). Uomo colto, studioso di psichiatria e psicologia, ha definito con tutta onestà che il 98% dei casi affrontati doveva ricondursi prettamente a ragioni medico-scientifiche, mentre il restante 2% riguardava ciò che la ragione non può spiegare ed è in questi casi che deve intervenire l'esorcista (pare che solo un centinaio di casi su 70.000 interventi abbia richiesto un vero esorcismo).

Il produttore americano del film, il quale è riuscito dopo molta fatica (chissà come) ad accaparrarsi i diritti per gli scritti del sacerdote, in maniera del tutto impropria e decisamente pop ha definito padre Amorth il "James Bond degli esorcisti". Ma quest'uomo, che andava in giro in vespa, è riuscito ad affascinare moltissima gente solo con la sua estrema semplicità e umiltà (forse questo è il suo vero miracolo). L'idea di farsi prete gli venne per chiamata di Dio nel 1937 a soli dodici anni, un percorso spirituale che lo ha portato ad essere ordinato nel 1954. Dotato di una forza interiore stupefacente, ha sempre aiutato gli afflitti, di ogni genere (i Demoni si manifestano in tanti modi). Prese parte alla Resistenza come partigiano, si laureò in Giurisprudenza e dopo la guerra collaborò con Giulio Andreotti alla nascita della Democrazia Cristiana. Amico e consigliere di Wojtyla, nel 1990 ha fondato l'Associazione Internazionale degli Esorcisti, avviando un laboratorio, a volte inevitabilmente contraddittorio, di dialogo e confronto con altri veri e presunti tali esorcisti nel mondo.

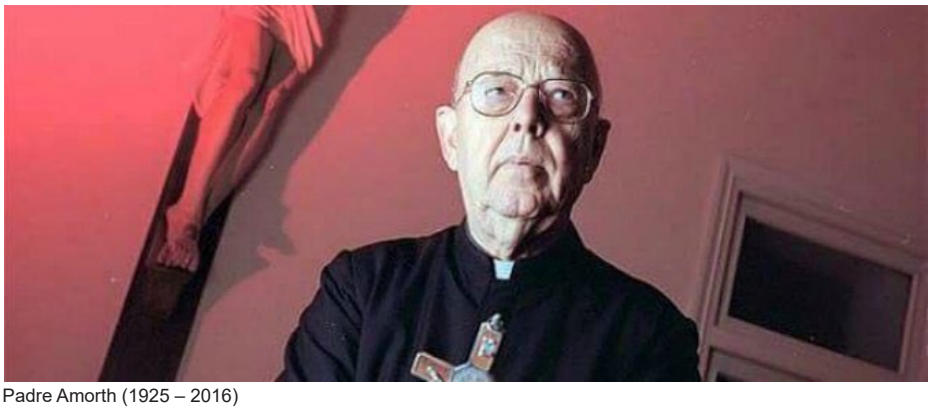
Nonostante il film, girato in Irlanda e a Roma, presenti dei dettagli rigorosi, come le autentiche preghiere in latino del libro degli esorcismi e benefici del volto carismatico di Franco Nero nelle vesti del Papa, purtroppo non ha nulla di attrattivo in più per i seguaci dell'horror post-*Esorcista* di Friedkin, che rimane nel suo genere un caposaldo difficilmente ripetibile (personalmente ho trovato interessante *Requiem* del 2006 diretto dal tedesco Hans-Christian Schmid). Sulle pagine del settimanale *FilmTv*, il critico Rocco Moccagatta regala al film di Avery un bel 4 in pagella e secondo me non va lontano dal merito reale di quest'opera delirante, didascalica, prevedibile e con troppi effetti speciali, che traccia alcuna lascia sia nei curiosi sia nei fan di Russel Crowe, la cui filmografia, oltre a meritare una riscoperta nei titoli minori (andatevi a cercare *Tutto ciò che siamo - The Sum of Us*, 1994, di Geoff Burton e Kevin Dowling) meriterebbe un omaggio da lui prodotto, diretto e/o interpretato sulla sua grande passione per il rugby.

Ora lasciatemi finire con una battuta che sarebbe piaciuta a padre Amorth, uomo di spirito. Il sindaco della capitale, Roberto Gualtieri, nell'ambito della Festa del Cinema di Roma dello scorso ottobre, per cause gladiatorie ha conferito all'attore neozelandese una targa che lo nomina Ambasciatore della Città Eterna nel mondo. Addirittura!? Sarebbe come conferire – *post mortem* sarebbe ancora più divertente – la cittadinanza onoraria di Bassiano a Charles Bukowski per aver scritto il romanzo *Panino al prosciutto* (*Ham on rye*, 1982). Come molti infatti sapranno il paesino dei Monti Lepini è rinomato per il suo prosciutto doc.

D'altronde Padre Amorth sosteneva che il Demonio non ha senso dell'umorismo. Le persone che trasmettono gioia sono inattaccabili. È un solo sorriso a volte che può cambiare la vita di una persona.

Ignazio Gori

Per chi voglia approfondire l'argomento e la figura di padre Amorth consiglio la visione di due documentari: quello di Giacomo Franciosa del 2013, Amorth, l'esorcista e quello diretto da William Friedkin nel 2017 The Devil and Father Amorth.


Padre Amorth (1925 – 2016)

Buon compleanno Faber - XI

A Cagliari non avevo mai visto piovere

Organizzato dalla FICC, il Festival cinematografico *di Buon compleanno Faber* 2023 ha fatto tappa in Sardegna a Selegas il Primo Maggio scorso. Una data che ha intrecciato per l'occasione la celebrazione di due ricorrenze particolarmente importanti: l'evento folkloristico identitario per l'isola quale la sagra di Sant'Efiso a Cagliari, ricordata attraverso il bel documentario RAI di Maria Piera Mossa *Il '43 con Sant'Efiso* https://bit.ly/3Im2Qvt , e la *Festa dei Lavoratori* omaggiata con il concerto dell'artista e cantautrice popolare Valentina Facchini Soster, la quale per ***Diari di Cineclub*** ha voluto gentilmente riportare la testimonianza della sua esperienza in Sardegna

Valentina Facchini Soster

Accadde che il cielo s'aprisse appena usciti, ci si bagnò come due pulcini.
Il mare si sentiva di lontano, si sapeva in realtà che c'era anche se nessuno diceva nulla.
Il mare infatti c'era ma non lo si vide. Si disse, andremo a mangiare pane e mortadella questa notte davanti al mare, anche lì il mare ci sarebbe stato ma non l'avremmo visto. Sapevamo che c'era. Praticamente come la rivoluzione.
Della rivoluzione se ne parlò, anche di quella. Ricordo che se ne parlò all'associazione Sirio che è il nome di una stella e di quella nave che naufragò, fuori Genova. Buona coincidenza.
Si cantò tutta la notte tra i vicoli.
Ascolto Maria Carta mentre l'erba si fa alta tra i prati e i ciliegi iniziano a fiorire.
Di cosa dobbiamo ancora tacere e voltare la testa dall'altra parte? Facciamo finta che vada tutto bene? Aspettiamo ancora altri Gramsci rinchiusi nelle galere e altre voci tenute serrate in clausura, perché noi in tv non vogliamo ascoltare i canti di lavoro delle nostre donne di servizio, vero? Altro che se è vero, storia di Giovanna Daffini cantastorie di mondine che cantò a Spoleto con Giovanna Marini.
E la masnada di morti sulle montagne e nelle città e nel mare? E' meglio dimenticarla e cantare a voce bassa che nessuno più deve morire per un'idea, qualunque essa sia. Non sia mai che ci sentano.
E così si avrebbero di nuovo sante eroine con santi ed eroi da piangere.
Già! Si potrebbe così scrivere una nuova Ode all'oblio:

Cagliari fu bombardata
usciva sant'Efisio
con il suo dito mozzo
io conosco la bella figlia
della restauratrice
drinki drinki drinki dranka
drunka lunga dranka langa
il dito mozzo l'ho perso
nell'andare di qui di lì
di là di qua e chi lo trova
che se ne farà?
Mi chiede se mi sono inventata tutto signora?
No!
"E' una gran bella storia, ragazza. Ha un'ottima capacità inventiva.".
No! Non mi sono inventata nulla signori, perché io guardo, vedo e canto.
Che quando arriverà il pifferaio di Hammelin tutti i poeti rimasti a guardare mangeranno a cena i propri occhi per non restare i soli a guardare quello che un tempo non vollero dire.
Grazie Gerardo Ferrara, Marco Asunis, Ficc e Buon Compleanno Faber di Monserrato. Grazie Tonino Macis e Fabrizio Bolis per avermi fatto compagnia.
Grazie Gente della Terra di Sardegna. A rivederci a presto...
A si biri!

Valentina Facchini Soster

Cantautrice cantastorie anarchica nata tra la Valle Camonica e i Balcani.

Valentina Facchini Soster in Buon compleanno Faber - XI

Valentina Facchini Soster vista dall'arte immaginifica di Salvatore Angotzi

La posta del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes.

Tromba alle fiate, Turchinetti!

Dott. Tzira Bella

Preoccupato mi sono cheddero senza ricevere notizie di voi, amicci Sardi! Ho imparrato a sprimermi benne comè a uno di Sardo? Come chell'ho pensato: patappunfo, sembra un fatto apposta, mi scrive dalla Sardegna l'amica migliore (cosa seddera nemica!) della sorella della cugina della moglie del mairritto di primo letto di un impiegato di Ingurtosu, pizzicata da un paparazzo tra le nerborute braccia di un emigrato clandestino di Montevecchio. Non è cosa di niente, è in pericolo l'identità degli ingurtosesi, minacciati di sostituzione etnica dai montevecchiesi.

Attenzionne, si avvisa a tutta la poppollazione di chiudersi a casa, la poppollazione di sesso femminnile, sopra a tutto, che unondata di inzzuzzurritti ritti, anno invaso Ingurtosu. Non cè di schersare, sonno mallati di in continnenza errettile. Una mallatia bella! Gutta 'ddis calidi! Molti mairritti già si dormono davanti alla tellevisione, ma se ci miscelliamo coi emmigranti, come cresconno i bambinni! Elle nostre traddizioni? Eh? Qui casca il maialle, che asini dalle parti di qua che non cennè piu! Le traddizioni rischiano di sparire: *mairritti e cavali dei paesi tuoi* ! Tutta la nostra ecco nomia è erretta su i cavvolli di fiori e accuppati e i legami: ceci, faggioli, faave, piselli, cicerchi eh? La roba di mangiare e i soldi di spendere: gestiammo benne e così spero di voi! Cavvolli e legami li sportiamo anche in tutto lestero, anche a Bacuabisi! Facciammo una festa, ma bella! Ci vienne signora Tzira Bella? Ci spassiamo da matti! Mangiammo cavvolli con ceci con una solla ci (che sono più leggeri) e faggiolli (con due gi come gilieggia) e cettera. I cavvolli anno molto szolfo, i legami fanno trodiare. Come dite in continnente trodiare? Piddare, scorraggiare? Ah, mi sonno riccordata: far del cul trombetta! Vedi cosa con tutto quel gasss?! Cheddunno che accende la sigarretta e scin pum pam partono scoppi, fuoco e fiamme daper tutto e acchippiù si può sbrucchiacchiare, donne, uomminni, bambinni e cettera. Le risate che non gli e le dicco! Non siamo rasisti, che lo cappiamo il bisogno, ma diciamo: aiutiamoli in casa loro, inchiavati in dentro, che non si possono fare i cavolli nostri, cheddè di quelli che campiamo comme cheddera per i nostri avvi e arcavvolli. Grazie arcavvolli! Capito lavete? Oh!

Bocco Lina Conchecabi

La psicoanalisi tra teatro e cinema

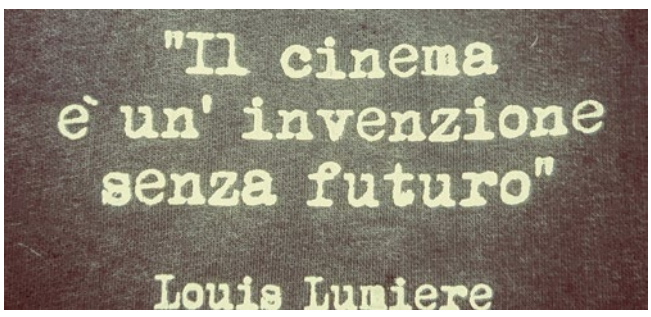
Fabio Massimo Penna

La psicoanalisi e le discipline dello spettacolo hanno da sempre un rapporto molto stretto. Nella terapia di gruppo, ad esempio, un metodo di cura è quello dello "psicodramma" che prevede che i pazienti recitino episodi della loro vita che hanno una particolare carica affettiva per loro. Insomma, si trasformano in attori per esprimere il "rimosso" che sedimenta nel loro inconscio. Il capolavoro di William Shakespeare *Amleto* (1600-1601) viene spesso interpretato alla luce delle teorie di Sigmund Freud come un esempio del complesso di Edipo. Nell'opera teatrale il principe di Danimarca non si decide a uccidere lo zio, che sa essere l'assassino del padre, perché lo ammira in quanto (uccidendo il padre di Amleto e sposandone la madre) ha realizzato il sogno edipico in sua vece. Il padre della psicoanalisi, inoltre, per spiegare alcune nevrosi si serve di esempi teatrali come nel caso della scena dei tre scrigni tratta dallo shakespeariano *Mercante di Venezia* (1596-97). Al teatro Freud dedica anche un saggio del 1905 intitolato *Personaggi psicopatici sulla scena*. È soprattutto il cinema, però, a mostrare grande empatia con la psicoanalisi. Questo fatto è probabilmente dovuto alla circostanza che il film sembra operare nella stessa maniera con la quale funziona la mente umana: "La giustificazione psicologica fondamentale del montaggio come metodo di rappresentazione del mondo fisico intorno a noi sta nel fatto che esso riproduce il processo mentale ora descritto, dove le immagini si susseguono a seconda la nostra attenzione venga attratta da un punto o l'altro della realtà circostante" (Ernest Lindgren, *The art of the film* in Karel Reisz-Gavin Millar, *La tecnica del montaggio cinematografico*, SugarCo edizioni, Milano, 1981). Le carrellate imitano lo spostamento della nostra attenzione da un oggetto all'altro, come quando voltiamo la testa attirati da un rumore, e il primo piano ricorda il nostro atteggiamento quando focalizziamo lo sguardo in maniera esclusiva su un oggetto o una persona. Anche le date di nascita delle due discipline sono vicine: il cinema, nella sua forma completa, vede la luce nel 1895 grazie ai fratelli Lumière mentre l'inizio della psicoanalisi viene fatto coincidere con la pubblicazione dell'*Interpretazione dei sogni* di Freud databile al 1899 o al 1900. Inoltre, cinema e psicoanalisi hanno dovuto affrontare lo stesso tipo di resistenze e pregiudizi al loro apparire. È noto lo scetticismo con il quale furono accolti i lavori di Sigmund Freud da parte del mondo scientifico a lui contemporaneo. Il disprezzo dell'ambiente della medicina nei confronti delle teorie del medico viennese (nato in realtà a Freiberg in Moravia nel 1856) trovò il culmine nella frase denigratoria con la quale venne presentata la sua relazione a un convegno medico, "E ora ascoltiamo le storielle del dottor Freud" fu, infatti, l'introduzione al suo intervento. Per il cinema, ad esempio in Italia, l'accoglienza della stampa e dei mezzi di informazione fu tutt'altro che benevola. Ricorda Orio Caldiron come "Qualche anno prima la Gazzetta del popolo

Mercante di Venezia. Atto II; Scena VII

Iconografia di una scena da "Amleto" di William Shakespeare

aveva avviato un'energica crociata mettendo in guardia i lettori da 'i pericoli del cinematografo' " (Orio Caldiron, *La paura del buio*, Bulzoni editore, Roma, 1980) concludendo "il clima è di linciaggio, indubbiamente" (Orio Caldiron, op. cit.). I redattori dei quotidiani nazionali più importanti ritenevano il cinema una moda effimera destinata a finire nel giro di pochi anni anche perché, sostenevano, le pellicole non erano altro che ignobili esibizioni di volgarità. Alcuni giornali lamentavano il declino del glorioso teatro costretto a cedere il passo di fronte a un dispensatore di spettacoli di cattivo gusto quale il cinema. Il sospetto con il quale l'opinione pubblica guardava all'avvento della settima arte portava all'ideazione di iniziative singolari: "Qualche mese prima dell'apoteosi di *Cabiria*, una vasta inchiesta condotta da *Il nuovo giornale* di Firenze aveva confermato la diffidenza con cui gli intellettuali guardavano al cinema" (Orio Caldiron, op. cit.) tra le domande rivolte agli intervistati spicca "Crede Ella che le films cinematografiche giovino o possano giovare (in quali ipotesi subordinata, seguendo quali linee e quali sistemi?) allo sviluppo intellettuale e morale del popolo?". Siamo, insomma, dalle parti dell'idea del cinema quale mezzo espressivo che corrompe la gioventù. Non era solo l'Italia a mostrare diffidenza per la nuova arte. In tutto il mondo gli intellettuali quando si incontravano ad assistere a una proiezione cinematografica provavano un senso di vergogna traducibile nel concetto "anche tu ti sei lasciato traviare?". Andare al cinema era visto come un segno di debolezza morale. Nel Bel Paese a dare dignità artistica al cinema fu l'intervento di Benedetto Croce che spazzò il campo dalle resistenze e dai pregiudizi degli intellettuali italiani: "Le distinzioni delle arti, poesia, musica, pittura e via dicendo- aggiunge il Croce- rendono servigio pratico per la classificazione e, cioè per l'esame delle opere d'arte dall'esterno, ma non valgono di fronte alla semplice realtà che ogni singola opera ha la sua propria fisionomia e tutte la stessa natura, perché tutte sono alla pari poesia o, se piace meglio dire, tutte musica o tutte pittura, e simili. Dunque, il film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire" (Guido Aristarco, *L'utopia cinematografica*, Sellerio editore, Palermo, 1984). Il pregiudizio per il quale il cinema non poteva essere arte perché si limitava a riprodurre in maniera meccanica la realtà veniva a crollare. Con il tempo si arriverà a comprendere quanto la qualità di un film dipenda dalla sensibilità artistica del regista che lo dirige. Tornando all'assunto iniziale, abbiamo dimostrato come cinema e psicoanalisi abbiano faticato ad imporsi a causa delle resistenze di intellettuali e scienziati. Ma se Freud aveva una cieca fiducia nel valore della psicoanalisi, sembra che i fratelli Lumière nutrissero forti dubbi sul futuro della loro invenzione. Sia come sia allo stato attuale il cinema è il solo mezzo espressivo, insieme alla letteratura, ancora in grado di parlare alla gente mentre pittura e scultura hanno perso qualsiasi contatto con il pubblico. La psicoanalisi, dal canto suo, ha trovato una propria collocazione stabile all'interno delle discipline mediche. Tutto con buona pace dei loro iniziali e zelanti detrattori.



Fabio Massimo Penna

Museo de la Imagen Bernabé Muñiz Guibernau, Santiago de Cuba

Vincenzo Fugaldi

Per alcuni decenni dopo la fondazione, nel sedicesimo secolo, Santiago fu capitale di Cuba. Del suo passato conserva fortunatamente numerose vestigia, e oggi è una grande città moderna che ha avuto un ruolo strategico nel processo rivoluzionario, e offre diversi servizi museali. Nel quartiere di Vista Alegre, in una delle tante ville della zona residenziale, è ubicato il Museo de la Imagen Bernabé Muñiz Guibernau.

Guibernau, cineoperatore, nacque a L'Avana nel 1925, e nel 1959 filmò il viaggio dei rivoluzionari da Santiago alla capitale. Stabilitosi a Santiago, nel 1973 fondò, nella sua abitazione della centrale calle Aguilera, grazie al suo paziente lavoro di collezionista, il Museo de la Imagen, giungendo ad aprirlo al pubblico nel 1992 nella sede di Vista Alegre. Morì nel 2000.

La vita professionale di Guibernau, noto come Bebo, iniziò da giovanissimo, nel 1940, con i notiziari cinematografici. Dal Noticiero Royal News, passò al Noticiero exibidor e, nel 1943, al Noticiero Norte, già come cineoperatore. Nel 1951 fondò il Noti-Cuba, e nel 1956 si trasferì temporaneamente con la famiglia a Bogotà, in Colombia, dove avviò il Noticiero Panamerican films, contro la dittatura di Rojas Pinillas. Tecnico di grande prestigio, lavorò in molte produzioni cubane e straniere girate nell'isola, anche con John Huston, con John Sturges in *Il vecchio e il mare*, fu assistente operatore in almeno dieci lungometraggi statunitensi. Divenne anche presidente, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, del sindacato dei tecnici cinematografici, dei quali difendeva i diritti. Molto vicino al grande regista Santiago Álvarez Román, fondatore, creatore e direttore generale del Noticiario ICAIC latinoamericano, uno dei più grandi documentaristi del mondo, codiresse con lui dei documentari e curò la divisione orientale del Noticiario ICAIC. Tanti dei documentari che girò negli anni Quaranta, molto elogiati all'epoca, non si sono conservati. Continuò a girare in 16 mm anche negli anni Settanta, quando finalmente allestì il museo nella sua casa, concependolo intuitivamente come uno spazio per esporre degli oggetti ma anche per conoscerne la storia, un modo per fornire un servizio alla comunità, con l'idea di farne un museo vivo, dove le apparecchiature funzionassero. Molte cose le acquistò personalmente, sacrificando parte del suo patrimonio, altre le trovò in dei magazzini, anche grazie alla collaborazione di Santiago Álvarez, di Arturo Agramonte, uno dei pionieri della storiografia del cinema cubano che collaborò alla prima enciclopedia del cinema dell'isola, e anche di un attore santiaguero come Carlos Padrón. In realtà si trattava di una casa-museo, un luogo di incontro dei giornalisti della televisione e della radio che si riunivano a casa sua per un caffè, ed elaboravano idee e progetti.

Col passare del tempo divenne insostenibile tenere le collezioni in casa, così nel 1989 l'allora delegato del Ministero dell'Interno Roberto Valdés, che tanto ha fatto per la conservazione del patrimonio culturale, lo appoggiò nella ricerca della sede attuale, in un contesto complesso, perché nel 1989 a Cuba iniziava il periodo speciale, una sfida titanica per l'isola.

Il museo si inaugura comunque il 22 marzo del 1992, con le sue collezioni, conservando non solo diverse attrezzature, ma anche un archivio fotografico, un archivio audiovisivo, molto materiale di Tele Rebelde, pellicole in 16 mm, una collezione di macchine da presa Bell & Howell che furono utilizzate per realizzare i cinenotiziari, e persino la macchina da presa che filmò l'attacco alla caserma Moncada, allora utilizzata dall'esercito di Batista. Inoltre pezzi importanti come la moviola dove furono montati i primi cinquecento numeri del Notiziario ICAIC, e una grande quantità di fotocamere, che non possono essere esposte tutte per carenza di spazio, tra cui un'ampia collezione di Kodak dagli inizi al principio degli anni Sessanta, e fotocamere russe, tedesche, raccolta che si continua a incrementare. E molti obiettivi, attrezzature televisive degli anni Quaranta e Cinquanta. Grazie alla rivoluzione e alla passione di Bebo, sono parimenti conservate nel museo le prime videocamere a controllo remoto delle origini della televisione cubana.

Il Museo dell'immagine e del suono, a Santiago de Cuba, l'unico nel suo Paese

Demian Rabilero, Director presso Museo de La Imagen Bernabé Muñiz Guibernau

Cinepresa Pathé del 1897

In anni recenti la direzione è stata affidata a Demian Rabilero, che si è subito innamorato dell'istituzione. Invitato a una conferenza nell'ambito del Festival Internazionale dei Documentari "Santiago Álvarez", propose, grazie alle sue conoscenze di museografia e museologia, di caratterizzarlo ulteriormente come un museo vivo, un museo nel quale la gente possa rendersi conto del carattere ludico degli apparati, le emozioni che generano, tutto ciò che implica la museologia emotiva, come il suono prodotto dalla macchina da presa Bell & Howell che fu utilizzata nel cinema muto, la poesia che emana dagli oggetti. Sono tutti elementi distintivi del museo, che è l'unico del suo genere a Cuba, e nel mondo è piuttosto raro: infatti in America latina c'è il museo della televisione di San Paolo, un museo del cinema, un museo della fotografia dedicato più alle fotografie che alle fotocamere, un museo della radio, ma è difficile trovare un museo che raggruppi fotografia, cinema, radio e televisione, le quattro arti applicate insieme. Per questo il museo si chiama Museo de la imagen, alla quale si aggiunge il suono. Già in una intervista contenuta in un Notiziario ICAIC Santiago Álvarez, presente all'inaugurazione, ricordava infatti che a Santiago c'è un Museo della immagine "e del suono".

Oggi il museo pur se ospitato in un locale adattato, non progettato per essere un museo, caratteristica peraltro comune a tanti musei cubani, gode pertanto di una nuova visione,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di un nuovo disegno. La visione è quella di un museo aperto, inclusivo, che sia una casa per gli artisti. Rabilero è direttore dal marzo del 2020, proprio quando iniziava l'epidemia di Covid-19 a Cuba, un periodo molto complesso nel mezzo di una crisi economica brutale, durante il quale il museo è stato chiuso per gran parte del tempo. Tuttavia nella sala cinematografica sono arrivati ospiti nordamericani e di Portorico, per il Festival Internazionale dei Documentari, e hanno potuto fruire di una proiezione corretta, in una sala comoda e climatizzata.

La sala del museo ospita anche serate di poesia, poiché Rabilero è anche poeta, e ogni terzo giovedì del mese si tengono degli incontri dove c'è un po' di tutto: proiezioni, poesia, teatro, sala prove. Si tengono la sera, a volte fino a mezzanotte o anche fino alle due del mattino. Sono occasioni nelle quali si conversa, si dà valore alla parola, si confrontano persone molto giovani, desiderose di trovare spazi spirituali.

È sede permanente e dà sostegno alla ACLIFIN, Asociación Cubana de Personas con Discapacidad Físico – Motora, e organizza proiezioni cinematografiche per la comunità dei sordi, grazie alla presenza di un interprete dei segni. Cerca in sostanza di intercettare ogni tipo di pubblico. In questo periodo coordina una manifestazione poetica che si tiene in tutta Santiago presso i musei e i siti del patrimonio culturale, dedicata al poeta José María Heredia, considerato cubano ma che visse quasi tutta la sua vita in Messico.

Parlando della collezione, da citare almeno una fotocamera giapponese Petal, abbastanza rara, la camera analogica più piccola mai fabbricata al mondo, venduta come camera per lo spionaggio, anche se si trattava di un bluff pubblicitario, perché in realtà le spie utilizzavano una fotocamera Minox costruita nella Repubblica Democratica Tedesca, che fu utilizzata anche per fotografare la base navale di Guantanamo occupata dagli Stati Uniti. Anche attraverso la presenza delle fotocamere si può raccontare la storia di Cuba: nella prima parte fino a prima della rivoluzione, la quasi totalità di oggetti associati all'immagine e al suono sono nordamericani. Successivamente al trionfo della rivoluzione c'è un periodo in cui è dominante la presenza sovietica, con le Zenit, le Lubitel, che si vendevano nei negozi. Successivamente i prodotti asiatici, adesso che il mercato dell'Est domina il mercato, anche attraverso gli Stati Uniti, come arrivavano le Kodak prima della rivoluzione. E una collezione di fotocamere domestiche, video, Mini-DV, con scheda. È l'unico museo in tutta l'America latina che conserva videocamere sovietiche che sono state utilizzate per trasmettere il segnale, e che formano dunque parte della storia audiovisiva. Conserva poi oltre gli oggetti i prodotti, pellicole, foto, programmi televisivi. Tutto ciò genera una molteplicità di punti di vista, rende il museo tanto ricco, tanto diverso, non c'è modo di creare un discorso monotematico, dittatoriale o univoco. È polisemico per la sua propria natura.

Le collezioni, analiticamente, sono ora ospitate in quattro sale:

Sala del cinematografo

Sala della televisione

- la sala della fotografia, che espone una collezione di fotocamere Kodak, di flash, stereoscopi, obiettivi, fotometri, fotocamere da studio, fotocamere spia;
- la sala del cinema, che espone una collezione di macchine da presa Bell & Howell da 35 e 16 mm testimoni di alcuni fra i principali momenti della storia cubana, proiettori, moviole, giuntatrici;
- la sala della televisione, che espone la collezione di videocamere appartenenti agli inizi della televisione a L'Avana e poi a Santiago, l'iconoscopio, il CCD, la parabola;
- la sala della radio, che espone telegrafi e telefoni, microfoni a carbone, RCA, dinamici e Western Electric, una radio del 1920, un giradischi Victrola del 1904, un'apparecchiatura per l'incisione di acetati.

Vincenzo Fugaldi

Componente direttivo del Circolo FICC del Cinema di Trapani. Laureato in giurisprudenza presso l'Università di Palermo e diplomato alla Scuola speciali archivisti e bibliotecari dell'Università La Sapienza. Ha scritto di bibliografia e collaborato a opere di biblioteconomia. Scrive da tempo di jazz e di istituzioni culturali.

Museo dell'immagine Bernabé Muñiz Guibernau
Calle 8 n. 106 e/ 3 y 5, Vista Alegre, Santiago de Cuba
Cuba

2-60 Kit de Edición Cine-Kodak (16mm)

2-91 Proyector Pathé Frères (35mm)

3-3,1 Dolly de la cámara KT-87 Zoom

3-15,1 Pedestal cámara de televisión KT-87

Il magnifico scherzo (Monkey Business, 1952)

Antonio Falcone

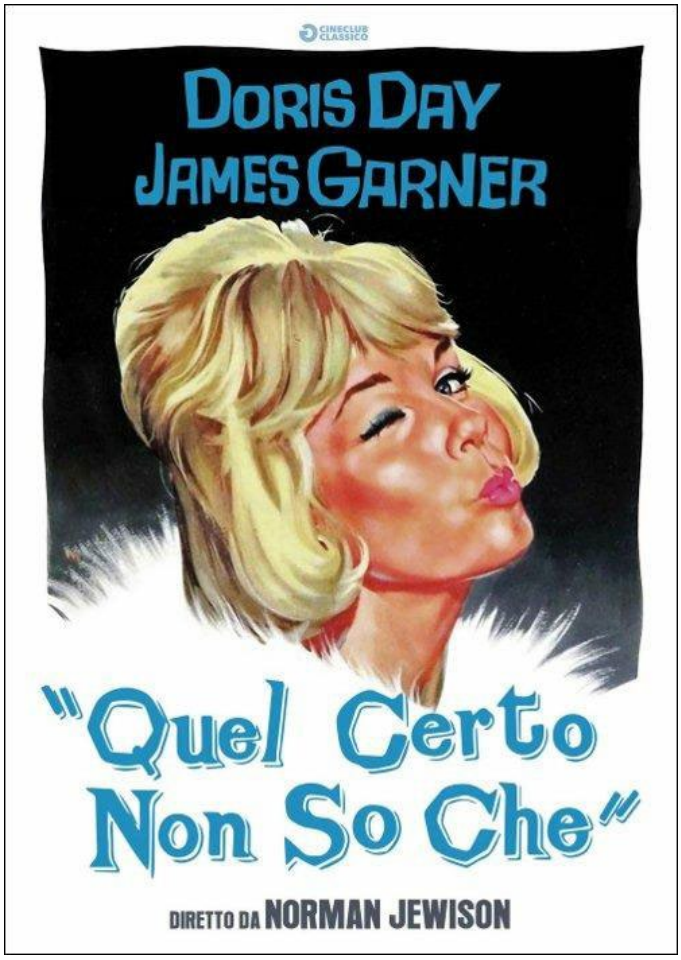
Stati Uniti d'America, anni '50. Lo scienziato Barnaby Fulton (Cary Grant), felicemente sposato con Edwina (Ginger Rogers), che lo asseconda nelle sue stramberie e continue distrazioni, sta lavorando ad un importante esperimento all'interno della *Oxley Chemical*, al quale è particolarmente interessato l'anziano proprietario e presidente Mr. Oxley (Charles Coburn), la creazione di un'innovativa formula che dovrebbe garantire l'eterna giovinezza, al pari dell'acqua sgorgante dalla leggendaria sorgente. Purtroppo il risultato è ancora lontano da una concreta fattibilità, dopo gli esperimenti sullo scimpanzé Rudolph, di età equivalente ai 78 anni umani, ora affiancato dalla nuova arrivata, Esther. Sarà proprio quest'ultima, imitando quanto visto mettere in atto dal luminare nel miscelare i vari ingredienti, a dar vita al rivoluzionario preparato, che però, all'insaputa di tutti, andrà a finire nel distributore d'acqua potabile del laboratorio. E così, quando Fulton deciderà di provare l'inedita formulazione di persona, abbeverandosi subitamente causa il retrogusto amarognolo della pozione, gli straordinari effetti di quanto creato casualmente dal primate non tarderanno a manifestarsi. Il nostro infatti potrà fare a meno d'inforcare le spesse lenti da vista, scompariranno i reumatismi, fino ad avvertire l'esigenza di un nuovo taglio di capelli e di svecchiare il vestiario, prodigandosi poi nell'acquisto di una fiammante *roadster* d'importazione a sostituire la preventivata giardinetta. E non è finita qui, visto che avrà a fianco delle sue scorribande, tra tuffi in piscina e capitomboli sulla pista di pattinaggio, la segretaria di Oxley, Lois Lauren (Marilyn Monroe), giovane donna affascinante e apparentemente frivola, di cui il buon Barnaby ha già potuto constatare "la bontà degli acetati", ovvero la qualità delle calze di sua invenzione. Una volta finito l'effetto della formula, Barnaby si prodigherà nel produrne di nuova, ma sarà Edwina a volerla provare, finendo anche lei col bere l'acqua del distributore, con esiti ancora più imprevedibili, che andranno a coinvolgere l'avvocato Hank Enthwisle (Hugh Marlowe), amico di famiglia e suo ex fidanzato, nonché, infine, l'intero apparato della *Oxley*... Sceneggiato da Charles Lederer, I.A. L. Diamond, Ben Hecht, per la regia di Howard Hawks, *Monkey Business* riprende alla grande gli stilemi propri della *screwball comedy* degli anni '30, per quanto all'epoca della sua uscita sugli schermi non venne salutato da recensioni del tutto positive, con l'eccezione delle lodi esternate dai francesi dei *Cahiers du Cinéma*. Lo stesso Hawks ebbe a riconoscere come alcune situazioni all'interno della narrazione si rivelassero fin troppo ripetitive, rinvenendo quale giustificazione al riguardo l'insistenza di Ginger Rogers a prevedere nella sceneggiatura che anche il suo personaggio testasse su di sé l'inedito *Gerovital*, andando quindi incontro alle identiche incursioni del consorte nella cosiddetta età della spensieratezza. Comunque, nel guardarla oggi e sempre contestualizzandone l'anno di realizzazione, non si può fare a meno di constatare come, pur nell'impatto complessivo forse inferiore quanto ad incisività ad altre opere del poliedrico e spesso sottilmente sulfureo cineasta, la pellicola regga benissimo l'inevitabile scorrere temporale, vuoi per l'ottimo lavoro di scrittura, dialoghi brillanti, battute più che allusive, l'imbastitura di situazioni sconfinanti nel puro *slapstick* (la baraonda finale, le prodezze di Barnaby ed Edwina, rispettivamente Grant e Rogers in stato di grazia per spontaneità recitativa, espressa anche nella mimica facciale o nel gioco di sguardi), vuoi per l'attenzione registica espressa nella messa in scena, offrendo concreto risalto alle interpretazioni attoriali e alle varie situazioni che si vengono a creare, assecondandone l'incedere con fare divertito, ancor prima che divertente. Hawks si fa beffe sia delle convenzioni cinematografiche, il ripetuto ingresso in scena in anticipo, sui titoli di testa di Barnaby con fare svagato e sguardo perso chissà in quale astrazione mentale, che sociali, rimarcando, per il tramite di un sottile sarcasmo, di come il ritorno alla condizione "primordiale" propria degli istinti giovanili, quando non addirittura alla genuinità espansiva e fantasiosa dello stato infantile (la sequenza in cui il buon Barnaby si erge a capo di una tribù di nativi americani, bambini intenti a giocare impersonandoli, esigendo lo scalpo del presunto rivale in amore), non possa far altro che andare a creare, in particolare ove esternata da un aspetto fisico del tutto distante dall'età palesata in virtù delle proprie gesta, un effetto stridente e sconsiderato, idoneo a sovvertire l'ordine sociale imposto dai convenzionali parametri di riferimento. Se già la sequenza iniziale, sorta di prologo a presentazione delle indoli caratteriali dei due protagonisti, si diverte a scombinare la ritualità del *menage* matrimoniale, il successivo incalzare delle tante *gag* volte al paradosso è certo foriero di sane risate, vedi, ad esempio, il ritorno di Edwina allo stato giovanile, quando si ritroverà a gestire quella che ora ritiene la prima notte di nozze con quel bruto di Barnaby, o lo scambio di quest'ultimo con un tenero bimbetto, facendo supporre che abbia ingurgitato una dose eccessiva del miracoloso preparato. Da evidenziare poi la presenza nel cast di una Marilyn Monroe alle prese, efficacemente, col ruolo in cui verrà spesso "consacrata", la svanita *pro domo sua*, intenta ad adattarsi coi suoi atteggiamenti a quanto gli uomini si aspettano da lei sulla base di retrivi codici comportamentali, così come appare gustosa anche l'interpretazione dell'ineffabile Coburn, irrequieto ganimede alle prese con "gli ultimi fuochi". *Monkey Business*, che condivide il titolo con un film dei fratelli Marx, per quanto considerabile quale opera per certi versi minore nella filmografia di Hawks, non è certo immune da toni piacevolmente dissacranti e vagamente misogini propri dell'autore, riprendendo in chiusura quanto scritto nel corso dell'articolo, non dimenticando poi di esternare, lungi comunque dal moraleggiare, un'efficace riflessione per bocca del protagonista: "*E' vecchio solo chi dimentica di essere giovane. E' una parola che si custodisce nel cuore, una luce che brilla negli occhi, una persona che ti tiene tra le braccia*". In breve, la gioventù può sostanziarsi nelle forme di uno stato mentale da coltivare nel tempo, accettandone ed assecondandone il suo incessante ed inevitabile fluire, infondendogli senso con la bontà delle proprie azioni da esternare nel corso dell'incedere quotidiano.

Antonio Falcone

Quel certo non so che (1963) di Norman Jewison

Demetrio Nunnari

Beverly Boyer (Doris Day) è una donna appagata. Ha un marito adorabile, due splendidi bambini che accudisce tutto il tempo, una casa elegante ed una colf. Il suo Gerald (James Garner), ginecologo di grido, ha messo in "dolce attesa" gli attempati coniugi Fraleigh, guadagnandosi così un invito a cena. Quella sera a tavola, in un clima surreale, Beverly conosce il vecchio Tom Fraleigh (Reginald Owen), un mastino che abbaia a tutto quel che si muove. Davanti alla tivù, il pubblicitario e i suoi famigliari son rapiti dall'ultimo spot del loro prodotto di punta. Vestita di schiuma, una bella figliola invita il teleutente a fare il bagno assieme a lei per vedere quant'è buono il *Sapone Felice*. Idiozia. Qualcuno in quella vasca ci entrerebbe, ma non certo per comprare quella roba. E Beverly ribatte. Poche ore prima, quella saponetta l'ha salvata. Stufa del solito shampoo puzzolente, la piccola Maggie si è lavata i capelli col *Sapone Felice*, e adesso è contenta di profumare come la maestra di piano. È quello che il vecchiaccio vuol sentirsi dire; vita vera, mica fuffa. In men che non si dica Beverly è già assunta. Trecentotrentadue verdoni a settimana per dire quelle cose davanti ad una macchina da presa. Gerald è di stucco. Tuttavia, alla "prima" la povera inesperta fa una disastro, e torna a casa in lacrime. Ma non per i giornali: la sua semplicità è valsa tutto il palinsesto. E stavolta l'offerta è sconvolgente; ottantamila l'anno. È guerra tra i Boyer. Lui non guadagna la metà di quella somma, mentre lei – che non ha interessi tranne il club e la conserva – non intende rinunciare. Fra gli impegni di ostetrico e le sedute di registrazione, i due quasi non s'incontrano più. Beverly è su tutti i manifesti, in radio, in tivù. E la campagna per il nuovo *Detergente Felice* è un tale successo che il dispotico Fraleigh le fa costruire – a sua insaputa – una megapiscina in giardino. E Gerald, rincasato a tarda notte, ci finisce dentro con la decappottabile. Il vaso è colmo. Dopo una lite furibonda lui va via di casa, e finisce tra le mani di uno strizzacervelli. Ma poi ci ripensa, e inscena una liaison con la procace segretaria disseminando falsi indizi in ogni dove. Un vecchio trucco che funziona sempre. Una sera, però, ad un party di gala la signora Fraleigh ha le doglie, e prega Beverly di rintracciare il marito mentre tutti sono in corsa verso l'ospedale. Per via d'un incidente, l'impresa è alquanto ardua. Ma Gerald arriva per tempo, aiutando una bella bambina a venire al mondo a bordo di un tassì. È il prodigio della vita che germoglia prepotente, e Beverly è fiera dell'uomo che vi ha avuto tanta parte. Le sue brame di starlet sono nulla, e la pace è presto fatta. Il cinema, si sa, è storia non scritta, e *Quel certo non so che* (1963) è una commedia deliziosa figlia del suo tempo. L'esperienza dolente del secondo conflitto bellico – ancora impressa nella memoria collettiva - si traduce, nei decenni a seguire, in un revival di generi cinematografici fino ad allora poco gettonati. L'esaltazione per la vittoria sul nazismo riaffiora nel *war movie*. Dello stesso anno '63 è il cult *La grande fuga*: tra i suoi protagonisti, proprio James Garner, che sveste all'uopo il camice dell'amabile dottor Boyer per indossare la divisa. La *grandeur* della propria coscienza storica si sublima invece in *kolossal* come *Lawrence d'Arabia* ('62), mentre *Psycho* ('60) - l'abisso della mente - è il portato più ovvio dello sgomento davanti alla "soluzione finale". E poi il ritorno dal fronte e la voglia di ricostruire tutto, fuori e dentro sé. Ed eccola, la "commedia di matrimonio". *Quel certo non so che* e il suo genere dipingono un'America adesso serena e positiva, dove le famiglie hanno lussuose dimore, i papà un lavoro importante, i bimbi sono belli e le mogli devote. E dopo l'inevitabile bisticcio c'è sempre un lieto fine. Gli ingredienti son gli stessi ma il sapore cambia. Il pubblico difatti ha già apprezzato Doris Day – ed ancora lo farà - in altri film come questo, accanto a nomi che sono del gotha del cinema mondiale; da Cary Grant a David Niven, da James Stewart a Rock Hudson. E lei, col suo candore, regge il confronto con altre comprimarie quali Audrey Hepburn, Sophia Loren, Marilyn Monroe. Com'era prevedibile, gli strali dell'allegra ironia di *Quel certo non so che* si scagliano per primi sul capriccio e il narcisismo che da sempre sono figli del superfluo. Lo shampoo nauseabondo di Maggie e il buon odore della sua maestra di piano. Battute, queste ed altre, che sprizzano felici dalla impietosa schiettezza dei due piccini, e raccontano squarci di vita di cui sorridere e riflettere. Un fare schizzinoso e un'implicita agiatezza impensabili solo due decenni prima. Vi è poi la distonia tra essere e apparire. Al ristorante, una dama volge serafica su Gerald la sua curiosità: *"Scusi, anche lei è qualcuno?"*. Fatalmente, diventare celebri è smarrire il proprio *io* e farsi indefiniti. Poi, i creativi al soldo dell'anziano impresario; inetti senza alcuna fantasia. E Beverly, che presa dalla malia del facile successo mima allo specchio pose artefatte, e snatura per sempre quel suo certo "non so che". Dietro la maschera la *Ragazza Felice* è inquieta, delusa. La docile compagna e madre premurosa è adesso una stella. Ma le cure sottratte alla famiglia al prezzo di stratosferici compensi irritano Gerald. Forse, per Beverly la vita coniugale e la maternità sono ormai roba demodé. L'altro volto del riscatto della donna. Oppure, la liberale America è rimasta ancora un po' bigotta. E comunque, sarà una finta scappatella del marito a farle fare "marcia indietro". L'*happy end* è, in fondo, il risibile difetto di un film che – pur piacevole e leggero – guarda già parecchio avanti.



Demetrio Nunnari

Accadde 50 anni fa. 1973 - 2023 #5

Scene da un matrimonio: Marianne e Johan, uno specchio sull'universo bergmaniano

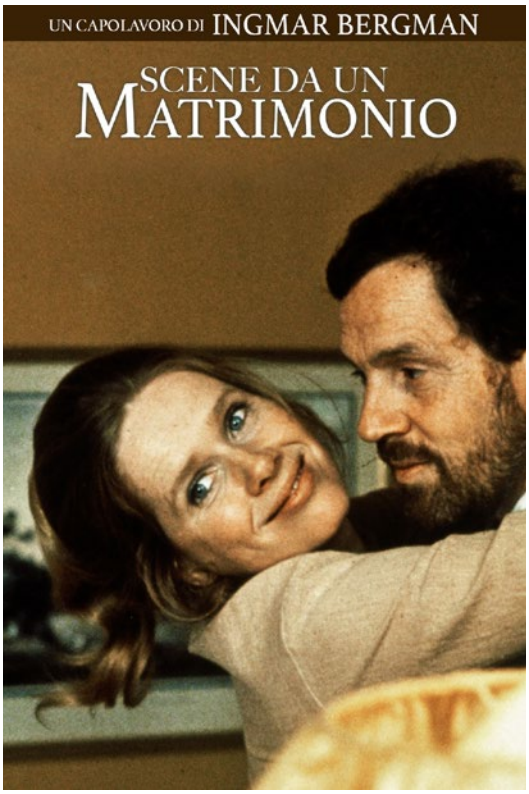
Affascinato dalle potenzialità del piccolo schermo, con *Scene da un matrimonio* Bergman trova nei tempi televisivi lo strumento ideale per esprimere il proprio pensiero artistico

Lorenzo Pierazzi

Siamo nel 1973 e Ingmar Bergman è reduce dall'acclamato *Sussurri e grida*. Ancora una volta l'universo femminile era stato protagonista di una pellicola dura, a tratti gelida, dove i colori venivano simbolicamente associati al dolore, all'innocenza e al lutto. Un film corale, interpretato da quattro grandi attrici (Harriet Andersson, Kari Sylwan, Ingrid Thulin, Liv Ullmann) tutte premiate con un David di Donatello speciale. Nel frattempo però, il regista svedese (55 anni all'epoca, oltre 30 film all'attivo) era rimasto affascinato dal piccolo schermo. Qui sposterà decisamente la sua attenzione, qui troverà la possibilità di dilatare a dismisura quei tempi che, al cinema, non potevano superare le tre ore di proiezione, qui potrà sperimentare nuove modalità di messa in scena. Lo spunto narrativo è rappresentato dalla storia, in sei episodi, di una donna e un uomo sposati da dieci anni. Apparentemente felici, come lo sono le coppie moderne che fanno del distacco, della tolleranza e dell'agiatezza i connotati della loro esistenza, sono i protagonisti di una narrazione affidata ad una serie di distinti dialoghi sull'amore, dove viene messa in scena la vigilia di una dolorosa separazione. Il 1973 diventerà così l'anno dell'opera universalmente nota come *Scene da un matrimonio*.

Un matrimonio infelice, una separazione serena

Marianne e Johan sono sposati da dieci anni. Lei, trentacinque anni, lavora in uno studio legale; lui, di sette anni più grande, è un docente universitario. Marianne crede nell'amore per il prossimo e, osservando una loro coppia di amici litigiosa, è contenta che la loro unione sia felice. Hanno due figlie e il loro è apparentemente un matrimonio felice. In realtà, il loro rapporto di coppia ha tante criticità che, a loro insaputa, crescono di giorno in giorno. Come quando Johan si dimostra particolarmente sensibile nei confronti di una collega di lavoro destinataria, al posto della moglie, della lettura di poesie da lui composte. Di momento in momento, la distanza e il gelo si impossessa del loro rapporto, e così un giorno Johan confessa alla moglie di essersi innamorato dichiarare a Marianne che proprio adesso che vuole fuggire con la ragazza prova verso la moglie un grande amore come non gli era mai accaduto in passato. Marianne è sbigottita, non riesce a trattenerlo, e lui parte per raggiungere la giovane amante. La moglie tradita, sconsolata, decide di telefonare agli amici più intimi che le danno però la triste conferma che, tranne lei, tutti già sapevano di quanto stava accadendo. Segue un salto temporale che ci porta a sei mesi dopo, quando i due ex coniugi si ritrovano per affrontare il tema del loro rapporto con le figlie. Ne scaturisce una serie di confronti-scontri al termine dei quali vediamo Johan fuggire nel cuore della notte dalla casa della donna. Nella scena successiva osserviamo Marianne recarsi presso l'ufficio di Johan dove, al termine del solito burrascoso confronto, firmano i documenti del divorzio. L'ultima sequenza è ambientata sette anni dopo. Marianne e Johan si sono risposati ed hanno un incontro a quattr'occhi. Johan vuole festeggiare il momentaneo ricongiungimento, Marianne il ventesimo anniversario dal giorno del loro matrimonio. Emozionati trascorrono momenti di intensa intimità e confidenza come mai si erano concessi. Tante domande escono dalle loro labbra, quasi tutte senza risposte. Il rimpianto, il "*non aver amato*" si impossessa di loro. Esausti ma sereni, si addormentano l'una accanto all'altro con un dolcissimo "*buonanotte amore*".



La serie televisiva poi il film

Come già evidenziato, *Scene da un matrimonio* nasce come serie televisiva in sei puntate. Gli episodi, andati in onda tra l'11 aprile e il 16 maggio 1973 portano il titolo di: 1. *Innocenza e panico*; 2. *L'arte di nascondere la spazzatura sotto il tappeto*; 3. *Paula*; 4. *Valle di lacrime*; 5. *Gli analfabeti*; 6. *Nel cuore della notte in una casa buia da qualche parte del mondo*. In Italia si dovettero aspettare altri cinque anni prima che, il 3 ottobre 1978, la serie sbarcasse sulla nostra televisione nazionale. L'idea di trasformare *Scene da un matrimonio* in un film fu subito condivisa da Bergman e dai suoi produttori ma doveva assolutamente passare da una notevole riduzione della durata totale. Un'operazione che, tra l'altro, doveva mantenere intatta l'intera narrazione televisiva. Bergman e i suoi collaboratori riuscirono nell'impresa e così i 281 minuti originari, al cinema diventarono 167 minuti, riversati su un supporto di 35 mm (rispetto all'originale di 16 mm). Un condensato di quasi tre ore che venne proiettato per la prima volta nelle sale svedesi a partire dal 28 ottobre 1974.

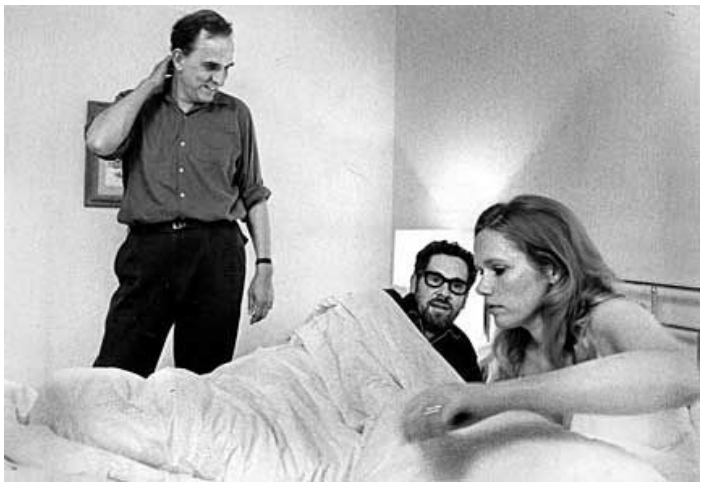
Il paesaggio del volto umano

Scene da un matrimonio è una lunga, interminabile, approfondita analisi di una coppia di coniugi in crisi. Una coppia che vive appieno tutte le emozioni possibili, uguali e contrarie, dall'amore all'odio, dall'attrazione alla repulsione, dall'avvicinamento alla separazione. Per filmare da vicino i loro stati d'animo, le loro reazioni, Bergman pone la macchina da presa in prossimità delle loro figure, riducendo al minimo l'intervento di ogni fattore esterno. Gli altri personaggi, l'ambiente circostante, gli oggetti che li

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

circondano, partecipano tutti come semplice sfondo alla loro vicenda di coppia. Anche i movimenti di macchina sono ridotti al minimo mostrando con estrema evidenza la natura televisiva della prima genesi di *Scene da un matrimonio*. Davanti a tanta ristrettezza di campo, i due volti di Marianne e Johan diventano così un paesaggio naturale da esplorare ed indagare. I loro sguardi, i movimenti delle loro labbra, l'avvicinarsi e l'allontanarsi dei loro corpi, sono un panorama infinito nel quale lo spettatore-esploratore è portato a perdersi. Ma la protagonista assoluta dell'opera è la parola, che rappresenta la vera essenza di *Scene di un matrimonio*. Una dominatrice incontrastata tanto che Bergman avrebbe potuto pensare la storia in una versione ancor più estrema dove, eliminate anche le immagini, i soli dialoghi avrebbero rappresentato un perfetto esempio di riduzione radiofonica.



Liv Ullmann e Erland Josephson, lo specchio del regista

Nel corso della sua lunghissima carriera, Bergman si avvalse della collaborazione di un manipolo di fedelissimi attori. Donne e uomini che instaurarono nei suoi confronti una forma di attenzione che rasentava la venerazione, ma soprattutto che prevedeva una commistione che andava ben al di là del normale rapporto regista-interprete. Non è un caso che alcuni di loro girarono con il regista un numero considerevole di pellicole. Tra questi, un posto di rilievo lo occuparono Liv Ullmann e Erland Josephson, rispettivamente Marianne e Johan di *Scene da un matrimonio*. Due attori simbolo che rappresentano il doppio del regista e il doppio delle donne del regista. Liv Ullmann è la donna-attrice bergmaniana per antonomasia, capace di sovrapporre il sodalizio artistico con quello sentimentale. Rappresenta l'incarnazione del volto, del corpo e dello spirito del travagliato rapporto del regista con le donne. Un'intimità professionale, la loro, simile, seppur con i dovuti distinguo, anche a quella vissuta da Bergman con gli interpreti maschili. Come con Erland Josephson un attore, quest'ultimo, dal volto scolpito nel marmo, segno di apparente austerità ma anche interprete di quella fragilità maschile che tanto caratterizzava il grande regista svedese.

Bergman come Kubrick

Un testo cinematografico come *Scene da un matrimonio* non poteva non suscitare gli strali dell'ambiente cattolico essendo, apparentemente, un inno all'emancipazione femminile e al divorzio come drastica risoluzione dei rapporti di coppia logori e consunti. Ad alimentare le polemiche contribuirono all'epoca anche studi, più o meno attendibili, che certificavano come, a seguito della proiezione del film, in Svezia erano aumentate le cause di divorzio tra le coppie sposate. Una teoria opinabile, così come accadde di subire all'illustre collega Stanley Kubrick che un anno prima con *Arancia meccanica* venne accusato di aver incentivato gli atti di violenza in Gran Bretagna. Entrambi, sia Bergman che Kubrick, si difesero giustamente affermando che la loro arte non incitava a perseguire certi comportamenti ma semplicemente rappresentava lo specchio fedele di quanto stava già accadendo nella società che li circondava.

Ancora sulla religione, sul senso della vita e dell'eternità

Da sempre in aperto contrasto con il mondo cattolico, a partire dalle sue celebri affermazioni sul suo essere ateo, con questa pellicola Bergman mette in scena l'ennesima rappresentazione del suo concetto di assenza di Dio, le cui conseguenze naturali sono l'egoismo e la terribile angoscia della solitudine che attanaglia gli uomini. E se, nella vita di coppia, il coniuge è la più alta rappresentazione del *"prossimo tuo"* (che il Vangelo ci invita ad amare come noi stessi), il divorzio dallo stesso compagno, rappresenta la rinuncia definitiva ad amare. E la rinuncia alla salvezza dell'anima. D'altra parte, Marianne e Johan sono due anime in pena, due figure modernissime che ben incarnano la crisi dell'uomo contemporaneo. Le loro domande senza risposta sono tra i momenti più affascinanti e inquietanti della filmografia bergmaniana. Quanto afferma Marianne rivolta all'ex marito non è affatto facile da digerire: *"Credi che viviamo in una totale confusione? Credi che dentro di noi si abbia paura perché non sappiamo dove aggrapparci? Non si è perso qualcosa di importante? Credo che in fondo c'è il rimpianto di non aver amato nessuno e che nessuno mi abbia amato"*.

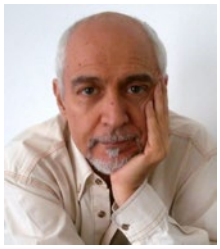
Remake, adattamenti e sequel

Fonte di ispirazione diretta o indiretta di varie opere cinematografiche, nel corso di questi cinquant'anni *Scene da un matrimonio* è stato preso a spunto da vari autori. In veri e propri *remake* come, ad esempio, *Loveless* di Andrej Zvjagincev, *Storia di un matrimonio* di Noah Baumbach e nell'omonimo *Scene da un matrimonio* di Gabriele Lavia (quest'ultimo anche attore in coppia con la compagna di tante avventure Monica Guerritore). Al 2021 risale l'ultimo *remake* in ordine di tempo, ad opera di Hagai Levi ed affidato alle interpretazioni di Jessica Chastain e Oscar Isaac. Nel corso della sua vita, lo stesso Bergman ritornò comunque su *Scena de un matrimonio*, prima con l'omonimo adattamento teatrale (che vide il suo esordio nel 1981) e poi nella realizzazione di un vero e proprio *sequel*, ovvero *Sarabanda* del 2003, l'opera televisiva che rappresenterà il suo definitivo congedo artistico dal mondo.

Lorenzo Pierazzi

I dimenticati #98

Soad Hosny



Virgilio Zanolla

Alzi la mano chi, conoscendo anche solo un poco le cinematografie in lingua araba, non ha mai sentito parlare di Soad Hosny; perché caro lettore, il paradosso è proprio questo: l'attrice egiziana di cui ho appena fatto il nome, popolarissima nel mondo arabo, in Italia e altri paesi europei resta una perfetta sconosciuta, come del resto la quasi totalità degli attori e cineasti mussulmani: un vero peccato, in quanto a dare piena dignità artistica al loro operato non c'è soltanto Omar Sharif.

Su'ad Mohammed Mahmud Hosny Amin al-Baba era nata a Bulaq, quartiere residenziale del Cairo noto quale sede di ambasciate ed edifici governativi, il 26 gennaio 1943, dal damasceno d'origine curda Mohammad Hosny e dall'egiziana Gawhara Mohamed Hassan, sua seconda moglie. Il padre svolgeva la mansione di calligrafo: oggi questa professione non esiste più, ma nel mondo arabo allora era assai in voga, e Mohammad godeva di rinomanza internazionale, vantando una produzione artistica di tutto rispetto, che includeva copertine di libri, didascalie per fotogrammi di film muti e perfino le informazioni sulle carte d'identità di principi e primi ministri; aveva molti allievi e riceveva frequenti visite di stimati colleghi, per cui la sua dimora era nota quale «la casa degli artisti». Agli otto figli avuti dal primo matrimonio, occorre aggiungere le tre figlie avute con Gawhara; la quale, quando divorziò da lui si risposò col conterraneo Abdul Monem Hafeez, a cui dette sei figli: sicché Soad si trovò ad avere ben sedici tra sorelle e fratellastri! Molti di loro erano votati all'arte, in particolare alla musica, a partire dal compositore e insegnante di canto Ezz Eddin (1927-2013), per proseguire con la grande cantante Nagat El-Shaghira (1938), che fu anche apprezzata attrice, col violoncellista, disegnatore di gioielli e calligrafo Sami Amin, col pittore Farooq, con l'attrice Sabah Hosny.

Manifesto del film "Cairo 30" (1966)

Dopo l'esordito davanti alla macchina da presa all'età di tre anni, in uno spettacolo dedicato ai bambini, Soad apparve sul grande schermo appena sedicenne (forse per il tramite della sorellastra Nagat, che lavorava nel cinema fin dal 1947), nel ruolo di protagonista femminile in *Hassan e Nayima* (Hasan wa Naimah, 1959) di Henry Barakat, una storia d'amore ambientata nella campagna egiziana e ispirata al scespiriano *Romeo e Giulietta*. L'anno che seguì la vide interpretare cinque films: fu, tra l'altro, Sameiha nel dramma sentimentale *The Girls in Summer* (El Banat Wa El Seif,

1960) di Fatin Abdel Wahab, Salah Abu Seif ed Ezz El Dine Zulfikar, Nei'mat in *Money and Women* (Mal Wa Nesaa) di Hasan Al-Imam, e Sameiha nella commedia *Esha'et Hob* di Wahab. A motivo della sua grazia, della piccola statura (157 cm) e della giovanissima età, queste pellicole spinsero la stampa egiziana a definirla «la Cenerentola del cinema arabo»: un appellativo che le portò fortuna; con lei, scrissero, era finalmente apparsa un'interprete in grado di rimpiazzare Leyla Mourad, l'attrice e cantante diva per eccellenza del cinema arabo negli anni Quaranta e nei primi Cinquanta, che cinque anni prima si era ritirata dal set.

La carriera artistica di Soad, affiancata da quella di cantante, durò trentadue anni per un totale di oltre ottanta films; e non è certamente un caso se a parere della critica ben nove di essi rientrano tra i migliori cento della storia del cinema egiziano. Tutti i più bravi e celebrati attori della produzione nazionale e più estensivamente araba sono stati suoi partners sul set: da Omar Sharif a Salah Zulfikar, a Rushdy Abaza, a Shoukry Sarhan.

Per lei, il drammatico *Money and Women* costituì un'ottima occasione di mettersi in luce. La storia è quella di Shihata Effendi (Youssef Whabi), un uomo semplice e onesto impiegato in un ospedale, dove tutti i suoi colleghi, corrotti, incassano soldi ai danni dei pazienti truccando le fatture delle forniture mediche. Sua figlia, l'ambiziosa Nei'mat (Soad), è innamorata di Hussein (Salah Zulfikar), figlio d'un calzolaio, e per favorire il loro matrimonio Shihata richiede un prestito al collega Bashkateb (Adly Kasseb), che glieli accorda: ma quand'egli ha ormai speso tale somma, col preciso scopo di ricattarlo Bashkateb vuole indietro i suoi soldi, minacciando di mandarlo in prigione. Shihata lo aggredisce: licenziato e imprigionato, per salvare la famiglia si vede costretto a umiliarsi davanti a lui, che gli chiude la bocca con dei soldi. Passa del tempo e Nei'mat, sposato Hussein, dopo un viaggio nelle miniere del Mar Rosso litiga con lui e lo lascia, tornando al Cairo. A casa non ritrova il padre, perché sua madre si è rifiutata di vivere col marito sfruttando il denaro di quegli sporchi affari; Nei'mat si reca da lui, scoprendo che Shihata ha ceduto alle lusinghe d'una vita oziosa. L'appropriazione indebita dei medici viene scoperta: per tentare di celare la frode i colleghi di Shihata incendiano l'ospedale: quest'ultimo, nel tentativo di salvarlo, muore avvolto dalle fiamme. Priva di punti di riferimento, Nei'mat decide di tornare dal marito: dapprima Hussein non intende rivederla, ma consigliato da un amico decide infine di perdonarla ed accoglierla. Un ruolo particolarmente difficile, in cui Soad passava dall'entusiasmo egoista e volitivo al disincanto: dove però ella seppe cavarsela egregiamente.

Soad fece di nuovo coppia con Zulfikar in *Appointment at the Tower* (Mawed fe Elborg, '62) di El Dine Zulfikar, che le diede grande popolarità: una storia d'amore piuttosto complessa. Amaal (Soad) e Adel (Zulfikar), conosciutisi al ritorno da una crociera, s'impegnano a convolare a nozze sei mesi dopo, dandosi appuntamento alla Torre del Cairo. Ciascuno infatti deve prima sistemare la sua vita: Amaal deve liberarsi del fidanzato che non ama, ma viene licenziata dal lavoro per colpa del fratello Alaa (Zain-El-Ashmawy), un criminale; Adel cerca impiego, e lo trova presso un albergo, dove la sua solerzia lo porta ad assumere il ruolo di vicedirettore. Allo scadere dei sei mesi, la polizia irrompe in casa di Alaa, che viene ucciso. Amaal e Adel si ritrovano puntuali alla Torre del Cairo.

Le commedie sentimentali *The Little Charmer Girl* (El Sahera el Saghira, '63) di Neyazi Mustafa, con Rushdy Abaza, e *For Men Only* (Lel Regal Fakat, '64) di Mahmoud Zulfikar, con Nadia Lutfi e Hassan Youssef, accrebbero ancora la sua fama. Nella seconda, che ottenne gran successo al botteghino, impersonava Salwa, una ragazza laureata che per potersi fare assumere come ingegnere chimico presso la Oil Company impegnata a progettare un gasdotto nel deserto è costretta a travestirsi da uomo facendosi passare per tale Hassan. La trovata del travestimento venne ripresa in *Too Young for Love* (Saghira ala el-hob, '66) di Neyazi Mustafa, dove Soad ritrovò Rushdy Abaza: nel film era Samiha, una ragazza pazza per il cinema, che per poter apparire in uno show televisivo

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

si traveste mutandosi nella tredicenne Karima. Anche in questo caso, le sue notevoli doti di commediante assicurarono alla pellicola un felicissimo esito.

Ma Soad non si accontentava di parti comiche e brillanti: e nel drammatico *Al-Kahira thalatin* (id.) di Salah Abu Seif, ambientato negli anni Trenta del Novecento nei bassifondi del Cairo, interpretò Ihsan, una giovane donna amante del potente Qasim Bey (Ahmed Mazhar). Nella trama, il giovane Mahjoub Abdel Dayem (Hamdy Ahmed), bisognoso di mantenere i genitori e se stesso, grazie all'amico Salem (Salem al-Ikhshidi), oltre a rimediare un ottimo posto al ministero egli trova pure una bella sposa disponibile: appunto Ihsan, a condizione che Qasil possa visitarla una volta alla settimana. Soad riuscì a rendere al meglio il ruolo di mantenuta.

In *Fire of Love* (Nar-Al-Hov, '68) di Frank Agrama, ella era Dalal, la moglie di Said (Hassan Youssef), un celebre fantino a lei molto legato. Quando Said scopre che Dalal lo tradisce viene colpito da infarto: condotto in ospedale, s'innamora di Nadia (Mervat Amin), una bellissima infermiera che lo attende. Per poter stare assieme, essi progettano l'omicidio di Dalal. L'assassinio viene perpetrato, ma d'un tratto la nuova coppia scopre che la presunta deceduta è riapparsa! Una storia con spunti surreali, ma soprattutto drammatica: Soad seppe calarsi con sensibilità nel personaggio, percepito dapprima come responsabile, quindi vittima del disegno macchiavellico ordito dall'ex marito, fino al colpo di scena.

My Wife and the Dog (Zawgaty wal kalb, '71) di Said Marzouk, racconta di Soad (lei), una giovane sposa innamorata del marito Moursy (Mahmoud Moursy), il quale lavora molto lontano dalla moglie, in un faro sul mare. I colleghi con cui presta servizio, Nour (Nour-El-Sherif) e Hafez (Hassan Hussein), che non potrebbero essere più diversi tra loro e da lui, lo portano a riflettere sul suo rapporto con Soad e con le donne. Ambientata nel 1964 durante la costruzione dell'Alta Diga del Nilo, *Those People of the Nile* (Al-nass wal Nil, '72) di Youssef Chanine, è una coproduzione russo-egiziana che narra di Yehia (Salah Zulfikar), un operaio del progetto ma in realtà uno scrittore in crisi, con un passato tumultuoso di attivista politico. Soad veste i panni di Nadia, sua moglie, fermamente decisa a non trasferirsi con lui ad Assuan. Ma il ruolo forse più noto interpretato dall'attrice è stato, quello stesso anno, quello di Zeinab alias ZouZou in *Watch Out for ZouZou* (Khalli Balak Min ZouZou) di Hassan El-Imam, accanto a Hussein Fahmy e Taheyya Kariokka: dove dramma, commedia e musica si alternano piacevolmente. Studentessa universitaria, Zeinab è una danzatrice del ventre e si esibisce ogni sera in gran segreto come ZouZou, timorosa d'essere scambiata per prostituta. S'innamora del suo professore, che rompe il suo fidanzamento per stare con lei: ma un cugino di lui, scoperto l'arcano, tenta di screditarla organizzando un evento dov'ella è costretta a esibirsi. Dopo l'iniziale sconcerto del professore, tutto però si accomoda perché Zeinab è seriamente decisa a proseguire i suoi studi.

Se *Watch Out for ZouZou* è incentrato sul contrasto tra tradizione e modernismo nella società egiziana, sono films 'politici' *Karnak* (Al karnak, '75) e *Shafika e Metwali* (Chafika et Metwal, '79), entrambi di Ali Badr Khan, che affrontano alcune controverse pagine di storia del paese; nel primo Soad è Zeinab, una studentessa universitaria arrestata e torturata come molti suoi compagni, solo per il fatto di frequentare un caffè in cui persone libere si esprimono contro il governo; nel secondo è Shafika, una giovane donna che nel 1860, lasciato il paese natale va a stare in città, dove a causa della povertà per mantenersi è costretta a scendere a compromessi. Mentre *Al Qadi-*

Manifesto del film "Gli sconosciuti" (1973)

siyya ('81) di Salah Abu Seif, film di coproduzione egiziano-irachena dove Soad interpretò Shereen, rievoca le vicende della battaglia di Qadiseya grazie alla quale nel 636 d. C. i mussulmani conquistarono la Persia.

Era diretto da Badr Khan anche il drammatico *The Hunger* (Al-gough, '86), ritratto vivido e impietoso della condizione sociale dei cairensi durante la prima decade del Novecento, in cui Soad era Zubeida. L'ultima prova cinematografica della nostra attrice fu il ruolo di Wafaa' in *The Shepherd and the Women* (Al-Ra'i wal Nisaa, '91) ancora di Badr Khan, un dramma romantico imperniato su tre donne residenti nel deserto, che un giorno ricevono l'inaspettata visita di un giovane affascinante. Da tempo la salute di Soad non era più la stessa: dopo essersi esibita in molti film cantando e ballando, aveva attacchi di mal di schiena e soffriva

il deterioramento delle vertebre, inoltre, a causa d'un virus, per un certo periodo aveva subito la paralisi di metà del viso. A queste afflizioni vanno aggiunte quelle della sua intensa vita sentimentale, tra cui la perdita di due figli. Si sposò quattro volte: col direttore della fotografia Salah Kurayyem nel 1968 (durata: un anno), col regista Ali Badr Khan nel '70 (undici anni), con l'attore e regista Zaki Fateen Abdel-Wahab (cinque mesi) e con lo sceneggiatore Maher Awwad (dal 1987); ma le sono stati attribuiti molt'altri amori, tra i quali quelli con l'attore e cantante Abdel Halim Hafez, durato sei anni, con Salah Zulfikar, e col poeta Salah Jahin, la cui morte nel 1986 le causò una forte depressione.

Soad morì a Londra il 21 giugno 2001, all'età di cinquantott'anni, quattro mesi e ventisette giorni, per essere caduta dal balcone dell'appartamento della sua amica Nadia Yousri, al sesto piano dell'edificio della Stuart Tower a Westminster. Le sue spoglie furono portate al Cairo. Al funerale dell'attrice presero parte oltre diecimila persone. Soad è sepolta nel terreno di una famiglia alla periferia della capitale egiziana.

Poiché sulla dinamica del decesso le autorità britanniche fornirono dettagli tardivi, le voci a proposito del suo suicidio, o di un omicidio, sui media hanno impicciolito quelle legate a una tragica accidentalità. Chi propende per il suicidio mette in ballo la sua depressione; chi per l'omicidio, cita il fatto che all'età di vent'anni Soad fosse stata indotta con le minacce a lavorare come spia per l'intelligence egiziana; in seguito, ella aveva raccolto molte delicate registrazioni e altri documenti che intendeva rendere pubblici tramite un libro di memorie; il sito giordano Al Bawaba sostiene che mandante del suo assassinio fosse Safwat Al Sherif, il segretario generale del Partito Nazionale Democratico sotto il regime Mubarak, il quale con minacce avrebbe indotto alla prostituzione (e a interpretare video a sfondo sessuale) diverse giovani donne a vantaggio di funzionari egiziani e stranieri, cose di cui Soad era a conoscenza. Secondo la sorella Janjah Abdel Moneim, autrice del libro *Souad: I segreti nascosti del crimine* (2016), la proprietaria dell'appartamento Nadia Yousri era membro del gruppo di spionaggio 'deviato' responsabile dell'omicidio dell'attrice.

Virgilio Zanolla

Sudafrica: la rinascita del cinema Africano dopo l'apartheid

Il cinema sudafricano nasce come cinema coloniale afrikaander, nel 1910

Leonardo Dini

Come in ogni Paese dell'Africa, la maggioranza nera era repressa e non poteva prendere parte attiva alla vita culturale del Paese e produrre e creare film. Avvengono nel 1895 le prime proiezioni con Thomas A.Edison e William Paul. Il primo corto prodotto nel Paese africano risale al 1910: *The Kimberley diamond robbery*. Il primo film nel 1916, *De Voortrekkers*, in afrikaaner e inglese. Cultura inglese e olandese sviluppano pertanto nel tempo una koiné, sullo sfondo del continente africano. Successivamente, dopo il primo periodo, si creano poi numerosi film in inglese e pochi in boero e nessuno nella espressione dei neri nativi, praticamente fino alle soglie del XXI secolo. Inizialmente emergono registi come Albrecht, autore di *Die bou van in nasie* (1939).

Nella storia del primo mood del cinema sudafricano é presente anche il regista italiano Attilio Gatti, con il film *Siliva zulu*, del 1927: era il tempo della fioritura paneuropea dei film a carattere antropologico. Si deve arrivare al 1949 per vedere una svolta nella cinematografia sudafricana: finalmente si realizzava un film con soli attori neri: *Jim come to Jo'burg*. Si produce, all'epoca, *Zonk* (1950), di Hyman Kirstein, opera che descrive la condizione sociale dei musicisti neri, seguito, nel 1951, da *Song of Africa*, film sulla vicenda di un musicista zulu. Negli stessi anni '50, Jamie Uys realizza film commerciali tristemente a sfondo razzista. Una ulteriore svolta significativa si ha peró col film *Dingake*, del 1964, che rappresenta per immagini la dicotomia fra giustizia bianca e nera. Dopo l'opera, semiclandestina, di Lionel Rogosin *Come back Africa!* (1959), sulle lotte sociali dei neri, soltanto con Lionel N'Gakane nasce il cinema nero, l'unico non postcoloniale e autenticamente nativo. Infatti il regime bianco boero, oltre ad opprimere la popolazione nera, censura la produzione di opere della loro cultura e impedisce l'uscita di film dei neri.

Tuttavia e proprio partendo da questi presupposti, N'Gakane, ricorrendo ad apolidismo ed esilio, riesce a creare dei corti, nonostante la feroce censura, fra questi cortometraggi spiccano *Wukani awake* e *Jemina and Johnny (1965)* che descrive l'amicizia fra un bambino bianco e una bambina nera. Sará poi importante l'eco internazionale del documentario di N'Gakane: *Nelson Mandela: The struggle is my life*, che narra per primo la leggenda di Mandela, il simbolo della lotta dei nativi all'apartheid e diviene poi il leader del nuovo Sudafrica libero. Si sviluppa negli anni '70 il talento creativo di Nana Mahomo, autore di *Phela Ndada (1970)*, *La fine del dialogo*, apologo sociale sul razzismo nelle miniere. Negli anni '80 emerge il regista O. Schmitz autore di molti films originali, questo é anche il periodo della regista Jacqueline Gorgen, autrice, con Michael Hammon di *Wheels and deals* (1991). Sempre in quell'epoca Darrell James Roodt realizza *Place of weeping* (1986). Con la libertá post apartheid, negli anni '90 nasce il cinema nero autoctono. Il primo film con un regista di etnia africana é *Fools* (1997), opera di Ramadan Suleman, sulla diatriba fra due intellettuali.

Seguono Taboho Mahlatsi, con *Portrait of a young man drowning* (1999), e Ntshaveni Va Luruli, autore di *The wooden camera*. Comincia negli anni '90 la sperimentazione visiva di Ian Kerkhof, con *Western 4.33* (2002), e *Shabondama Elegy*. Questo film, in particolare, sviluppa una sua narrazione visiva con accenti forti e scene iperrealistiche, e descrive un mondo distante e complesso come quello orientale, narrato da un regista sudafricano. Qui la koiné culturale e la interazione avviene fra il mondo africano e quello asiatico, e va oltre i confini del cinema sudafricano rivolto all'Africa. Nei suoi film sessualitá ed emozioni hanno un ruolo centrale. Un altro regista sperimentale , che per scelta e per metodo esplora i linguaggi del teatro, dell'arte e del cinema, é William Kentridge, con la serie di animazione *Soho Ecktein* (1989). Questa, in una breve sequenza storiografica, la storia del cinema sudafricano, ma in Italia, proverbialmente, del cinema del Sudafrica si conosce ancora poco, anche perché si tratta di un cinema relativamente giovane e che é nato come cinema nativo soltanto da trent'anni. Essenzialmente in Italia Sudafrica è ancora sinonimo del Paese liberato dall'apartheid e il personaggio del cinema internazionale piú noto anche in Italia rimane senza dubbio Charlize Theron, ora leader nel cinema hollywoodiano, unica attrice africana, pur se di etnia bianca, in tale rango. La Theron é una ex celebre top model, come Monica Bellucci e Eva Herzigova, anche lei, come loro, ha intrapreso una carriera nel cinema, dagli anni '90. L'attrice é divenuta volto e immagine, quasi per antonomasia, del Sudafrica nel mondo, come lo é stata Catherine Deneuve in Francia, o agli albori del cinema, Greta Garbo per la Svezia e come lo é oggi Nicole Kidman, ormai competitor storica della Theron, per la Australia. La Theron ha avuto anche il ruolo meritevole di Good Will Ambassador per la Fao e le Nazioni Unite in Africa e Messenger of Peace, e ha fondato *l'Africa Outreach Project* nel 2007. Il cinema contemporaneo del Sudafrica comprende molti film girati nel Paese ma che non trattano le tematiche locali, non va dimenticato che il Paese, come Canada, Brasile, Egitto, offre grandi scenari naturali, ideali per il cinema.

"Fools" (1997) di Ramadan Suleman

Molti film sono invece di tema storico e descrivono il mito di Nelson Mandela: si è creata una serie di film su Mandela nel tempo. Il piú celebre per definizione, nell'immaginario collettivo, sinonimo del Sudafrica, *Il colore della libertá – Goodbye Bafana*, (2007), diretto da Billie August, opera che narra l'amicizia inconsueta fra Mandela e il suo custode bianco in prigione, James Gregory, lo scenario del film é il Sudafrica del 1969. Incaricato di censurare le lettere di Mandela, Gregory poi si converte alla causa dell'anti apartheid. Sullo stesso tema é *Invictus* (2009), di Clint Eastwood, che descrive il primo periodo di Mandela da Presidente del Sudafrica, nel 1995, quando deve riconciliare il Paese diviso. La nazionale di rugby, nell'anno della Coppa del Mondo di Rugby in Sudafrica, diviene strumento di pacificazione sociale fra neri e bianchi. Il film *Grido di Libertá*, titolo originale

"Grido di libertà" (1987) di Richard Attenborough

Cry freedom, invece, diretto da Richard Attenborough nel 1987, si svolge intorno alla storia della amicizia fra Steve Birko, leader del movimento nero *Black consciousness*, e il giornalista bianco Donald Woods che sará il primo a diffondere nel Paese le istanze del popolo nero oppresso. Protagonista del film é Denzel Washington, presente anche Kevin Kline esordiente.

Due films raccontano nell'epoca attuale il Sudafrica delle donne: il primo é *Mama Africa – Miriam Makeba*, film documentario (2011), del finlandese Mika Kaurismäki, sulla cantante Makeba, in lotta contro il regime razzista dell'apartheid. Esiliata nel 1962, i suoi dischi erano proibiti nel suo Paese. Celebri alcuni suoi brani, come *Pata Pata*. Come gli *Inti Illimani* fecero per il Cile, la Makeba diffuse la sensibilitá alle lotte per la democrazia in Sudafrica.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Tornó nel Paese nel 1990. Con questo film un regista finlandese, dal lato opposto del mondo, testimonia la solidarietá scandinava ed europea al popolo nero africano. L'altro film è *Winnie Mandela* (2011), di Darrell Roodt, il maggiore regista nativo odierno, il film propone per immagini la biografia di Winnie Madikizela Mandela, e evidenzia il ruolo di Winnie nei 26 anni di prigionia di Mandela: "sognavamo un Sudafrica libero, dove tutti fossero trattati in modo uguale" é la frase storica di Winnie nel

"Sarafina! Il profumo della libertà" (1992) di Darrell Roodt

film. Molto popolare fu la storia di *Serafina! Il profumo della libertá*, sempre di Darrell Roodt, film di produzione francese, correlato all'omonimo musical precedente dello scrittore Mbongeni Ngema, realizzato ancora in tempo di apartheid, che racconta la rivolta di Soweto del 1976, vista attraverso una studentessa e la sua insegnante. Piú di recente il film *Zulu*, del 2013, di Jéróme Salle narra in cifra la palingenesi del Paese africano nel dopo apartheid, basata sulla logica del perdono, sulla solidarietá fra neri e bianchi e sulla riconciliazione. Ancora di Darrell Roodt é *Cry, The beloved country* (1995), dal romanzo omonimo, opera che racconta un'altra Africa, quella bucolica del pastore della savana Kumalo e del suo incontro conflittuale con Johannesburg e con le sue contraddizioni sociali familiari.

Romanzesco invece il plot di *Four corners*, di Ian Gabriel (2013), che accomuna Cape Town alla realtá delle sue Townships, luoghi di confino dei neri, creati dall'apartheid. Il sudafrica del XXI secolo ha visto anche la realizzazione, a Cittá Del Capo, di sequenze di kolossal occidentali come *Tomb Raider* (2017), ma rimane tuttora diviso fra la sua natura, come scenario ideale per il cinema, e la sua evoluzione civile e sociale, che si propone come un esperimento di convivenza riuscita, fra neri e bianchi, dopo la tragedia dell'Apartheid. Tuttavia chi ha spiegato al mondo, meglio di chiunque altro, il Sudafrica e la sua gente, é la scrittrice Nadine Gordimer, Premio Nobel per la Letteratura (1991), con i suoi romanzi che hanno anche ispirato il cinema: impossibile non amare i suoi romanzi e la sua Africa.

Possiamo dire quindi che dal 1990, finalmente, il cinema sudafricano é passato, socialmente, dalla dicotomia bianco e nero, al colore condiviso, quello umano.

Leonardo Dini

Teatro

Il teatro vive solo se brucia

Sul grande schermo uno spaccato di storia del teatro popolare italiano

Giuseppe Barbanti

Al centro del documentario *Il teatro vive solo se brucia* di Marco Zuin (Italia 2022, 60' Produzione Ginko Film, Venezia) ci sono più di 150 anni di storia dei Carrara, una famiglia in arte da più di dieci generazioni, i cui componenti per secoli hanno portato il teatro nei piccoli centri, laddove le grandi compagnie non sarebbero mai arrivate, e fatto conoscere lo spettacolo dal vivo a milioni di persone che solo con l'avvento della televisione avrebbero potuto cominciare ad averne una pallida idea. La stagione dei teatri mobili realizzati con strutture lignee coperte di cui si servivano anche i comici del teatro nomade popolare italiano rivive attraverso le testimonianze della 93enne Argia Laurini, vedova di Masi Carrara, ultimo capocomico della famiglia ad essersi costruito con le proprie mani un teatro con 500 posti, e dei suoi tre figli Titino, Armando e Annalisa e la copiosa documentazione di immagini, locandine e testi gelosamente custodita. La compagnia arrivava sulla piazza, montava il suo teatro come fanno tuttora i circhi dello spettacolo viaggiante con i loro tendoni , e vi restava anche sino ad un mese e mezzo proponendo tutti gli spettacoli che aveva in repertorio. Fra i cavalli di battaglia di questo repertorio, in un contesto che avrebbe visto addirittura il regime fascista con la nascita dei Carri di Tespi di stato fare propria questa modalità di circuitazione del teatro, sono stati ricordati due drammoni come "I due sergenti" e "La morte civile". Ai quattro testimoni tocca con la morte nel cuore descrivere anche la fine dei teatri viaggianti, i cambiamenti della società italiana che negli anni '60 del secolo scorso avevano finito con il rendere sempre meno attraente la proposta del teatro nomade, sino a indurre la famiglia Carrara a radicarsi nel Vicentino dove proseguire la loro esperienza di comici, reiventandosi come ultimi epigoni della grande tradizione della Commedia dell'Arte , da un lato prendendo in gestione spazi dagli enti locali, dall'altro portando i loro spettacoli in tournée in tutto il mondo, da Istanbul a

Compagnia Carrara Laurini

Londra, da Tokyo a Parigi, da Buenos Aires a Montreal. E il teatro in legno? «Il teatro non si vende – disse Masi Carrara – non si lascia marcire in un magazzino. Non possiamo buttarlo via, questo mai. Meglio bruciarlo». Da qui il titolo di un documentario che giustapponendo sequenze in bianco e nero di repertorio, locandine e foto, rievoca e motiva la scelta di dare fuoco al teatro perché non ci si

Argia Laurini e Annalisa Carrara

poteva distaccare dalla struttura che per decenni aveva rappresentato non solo lo strumento che consentiva di esercitare la propria arte ma anche la principale ragione di vita. Così Marco Zuin ha ricostruito l'ultima stagione di un teatro popolare che non c'è più: «Attraverso una materia cinematografica viva e inedita abbiamo indagato come eravamo, una memoria del passato per trovare una base essenziale per capire il presente - spiega il regista - un confronto, mai nostalgico, tra un tempo trascorso e il contemporaneo. I Carrara sono figli del mondo e cambiano con lui». La voce narrante di Andrea Pennacchi ci accompagna alla riscoperta di pagine dimenticate del recente passato del nostro paese. Le riprese hanno interessato anche il Museo internazionale della maschera Amleto e Donato Sartori di Abano Terme (Padova), dove sono state realizzate le più importanti maschere per Strehler, De Bosio, Dario Fo, Ferruccio Soleri e ovviamente anche i Carrara, e la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza dove è conservato l'archivio della compagnia dal 1975, anno in cui è stata rifondata con il nome di La Piccionaia-Centro di Produzione Teatrale con cui prosegue tuttora la sua attività.

Giuseppe Barbanti

Un treno, un film #46

Corriere diplomatico (1952)

Federico La Lonza

C'è un bellissimo noir in cui i treni giocano un ruolo centrale, diretto da Henry Hathaway nel 1952 e ambientato nella Mitteleuropa della "cortina di ferro", stranamente poco noto a dispetto della trama avvincente e del fatto d'essere stato interpretato da uno stuolo di superbi attori (come vedremo, alcuni dei quali da semplici comparse neppure accreditate): si tratta di *Corriere diplomatico* (Diplomatic Courier). Al suo apparire sugli schermi questa pellicola divise le opinioni sulla carta stampata, mentre riscosse un ottimo gradimento da parte dei normali spettatori.

La storia che svolge è la seguente. Il 9 aprile 1950 il reparto comunicazioni del Dipartimento di Stato americano riceve da Parigi un dispaccio cifrato relativo a un misterioso Progetto Semper: si richiede urgentemente la presenza di un ottimo corriere per ritirare un importante documento segreto ad esso relativo. L'incaricato della missione, l'agente specializzato Mike Kells (Tyrone Power), appena sbarcato all'aeroporto parigino di Orly è accolto dai colleghi americani presenti sul luogo: viene subito armato e dirottato su un altro volo diretto a Salisburgo: sarà suo compito vedersi con Sam Carew (James Millican), membro della legazione americana di Bucarest e suo antico commilitone in marina, per ricevere da lui il documento top-secret e portarlo a Washington. Una volta in aereo, stanchissimo, Mike prende subito sonno: viene però destato dall'arrivo di una giovane signora salita a bordo all'ultimo momento, Joan Ross (Patricia Neal), cui deve lasciare il posto accanto a sé, rimasto l'unico libero. Ripreso a dormire, presto Mike reclina inavvertitamente il capo sulla spalla di lei: quando si desta è sorpreso di trovarsi a tu per tu con l'affascinante vicina, una vedova ricca e piuttosto annoiata la quale, diretta anch'essa a Salisburgo, si offre, una volta sbarcati, di accompagnare Mike in auto fino alla stazione ferroviaria, piuttosto distante dall'aeroporto; Mike finisce per accettare, e al momento di congedarsi da lei manifesta il suo dispiacere.

Hildegard Knef e Tyrone Power

Egli raggiunge il bar della stazione, dove trova Sam (James Millican): ma i due non hanno modo di comunicare, sicché Mike è costretto a seguire l'amico sul treno diretto a Trieste. Al vagone ristorante i due si rivedono; sapendosi pedinato da spie comuniste, per non destare sospetti Carew rifiuta il contatto; Mike prende posto in un tavolo vicino, dov'è seduta una giovane bionda, che più tardi intravede accanto a Sam. Quando va a cercare l'amico, non lo trova nel suo scompartimento; insospettito, dopo una temporanea mancanza di luce si dirige di nuovo là, e in fondo al corridoio di un vagone scopre che Sam è appena stato accoltellato; tira il freno d'emergenza, e quando il treno si arresta presso una galleria presso il binario viene rinvenuto il cadavere di Carew gettato dal convoglio. La polizia ferroviaria sospetta un suicidio ma egli sa che l'amico era già morto, e informa l'autorità; la valigetta di Sam naturalmente è sparita.

Nel corso di un colloquio col colonnello Mark Cagle (Stephen McNally), al comando della centrale salisburghese della polizia americana, Mike si persuade che a sottrarre a Sam l'importante documento sia stata la ragazza bionda vista sul treno, e deciso a recuperarlo, per poterla intercettare prima dell'arrivo del treno a Trieste viene spedito in tutta fretta all'aeroporto. Lungo il tragitto, si accorge però che alcuni individui lo stanno seguendo in macchina: profittando della presenza di alcuni mezzi pesanti che rallentano la corsa degl'inseguitori coprendo loro la visuale, ordina all'autista di accelerare, e presso una galleria scende precipitosamente dall'auto, depistandoli. Subito dopo viene raggiunto da una jeep, sulla quale si trovano due militari americani: uno è il secondo di Cagle, il sergente Ernie Guelvada (Karl Malden), che lo seguiva per proteggerlo: Mike così apprende solo allora d'essere la «quaglia», un'esca per stanare e incastrare le spie che gli stavano alle costole, evidentemente cercando anch'esse il documento che aveva Carew. Pigliando il fazzoletto dalla sua giacca Mike scopre d'avere in tasca una fotografia della bionda che vorrebbe ritrovare: dietro c'è la scritta «Hôtel Imperiale», un albergo triestino. In aereo, lui e Guelvada raggiungono Trieste (allora, come si sa, ancora divisa tra la zona A, amministrata dagli alleati, e quella B, sotto il comando dell'esercito jugoslavo). Tuttavia, quando Mike giunge in stazione il treno è ormai arrivato: si reca allora all'Hôtel Imperiale, dove apprende che l'amico Carew aveva riservato una stanza. All'ambasciata americana, viene informato che la ragazza che cerca, una cantante ed *entraîneuse* di nome Janine Betki (Hildegard Knief), ha abbandonato il treno prima del suo arrivo a Trieste. Si tratta di

un agente russo? Per scoprirlo, quella sera egli va al Maximilian, un locale notturno: ma trova invece Joan, che confessandosi molto attratta da lui gli propone di trascorrere assieme il resto della serata; mentre ella va ad accomiatarsi dalle persone con cui era venuta, Mike viene accostato da un tizio, Cherenko (Alfred Linder), che gli mostra un orologio appartenuto al defunto Carew e gli spiffera un indirizzo,

La stazione centrale di Trieste

via Capitolina 8: poi, scopertosi spiato, fugge; Mike lo insegue fuori dal locale ma prima che possa raggiungerlo il tipo viene travolto da un'auto.

Recuperato l'orologio di Sam, l'indomani Mike si reca in via Capitolina: scorge per strada la famosa Janine e la segue fino alla sua abitazione: quando bussa alla sua porta dicendo d'essere un amico di Sam la donna l'accoglie sorridente. Mike è molto prevenuto, supponendo sia stata lei a favorire la morte di Carew, ma Janine gli spiega che era fidanzata con lui, il quale le aveva promesso di portarla negli Stati Uniti. Alla fine, riferendogli alcuni ricordi del loro comune passato militare Janine riesce a convincerlo della sua buona fede: ella era imbarcata sul loro treno perché per ragioni

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di mera opportunità collabora coi russi, passando poi le informazioni a Sam a vantaggio degli americani. Prima che Mike possa sapere qualcosa sul famoso documento, giungono da lei alcuni agenti sovietici: Mike viene nascosto da lei nel terrazzo a terra, ma altri due agenti che controllavano quell'uscita lo aggrediscono; riuscendo a svincolarsi, egli corre in direzione del Teatro Romano, dopo il quale viene raggiunto e, colpito, cade giù da un basso muro, perdendo i sensi. Prima che gli agenti possano perquisirlo, intervengono però il sergente Ernie con un collega, che l'avevano seguito. Dal colonnello Cagle, col quale ha un nuovo colloquio assieme ad Ernie, Mike apprende che il documento sovietico per cui Carew è morto è un piano completo per un eventuale nuovo conflitto tra i due blocchi, che prevede l'invasione della Jugoslavia. Cagle non crede alla lealtà di Janine, invece esorta Mike a rivedere Joan, per depistare le spie: e lo informa d'aver fissato per lui un appuntamento con lei all'una al Caffé Nazionale. A un tavolo del caffé, mentre parla con Joan Mike scorge Janine per strada: profittando di un attimo in cui ella saluta alcuni amici, si getta al suo inseguimento ma ne perde le tracce. Tornato in albergo, parla al telefono con Joan, che spaventata gli chiede di recarsi urgentemente da lei all'Hôtel Excelsior. Qualcuno ha tentato di ucciderla sparandole dalla finestra del palazzo di fronte, e lei è persuasa che c'entri il suo rapporto con Mike; mentre tenta di arginare le sue domande incalzanti, quest'ultimo viene chiamato al telefono da Ernie, dall'atrio dell'hôtel: disceso, viene informato da lui che Janine l'attende lì fuori a pochi passi. Intanto, non appena Joan è rimasta sola, da una porta del suo appartamento spunta Rasumny Platov (Stefan Schnabel), il capo del servizio informazioni sovietico per l'Europa, la stessa persona entrata in casa di Janine. Sempre scettico su quest'ultima, Mike riceve da lei la chiave di casa sua, ed Ernie lo accompagna là. Poco dopo giunge Janine: lei ha il documento, e accetta di consegnarglielo in cambio di un visto per l'America. Nel frattempo, viene rag-

Karl Malden e Tyrone Power

giunta da una telefonata di Sam: Mike l'esorta a non crederci assicurandola d'averlo visto morto. Insospettito dall'orologio di Sam a suo tempo fattogli avere da lei, egli si reca da un banco di pegni dove ha saputo che Janine l'ha portato: lo ritira, persuaso che in esso siano nascosti i microfilm; ma quand'è appena partito

Locandina con Patricia Neal e Tyrone Power

l'incaricato, che l'aveva pulito, si accorge d'aver dimenticato di consegnargli anche una busta trovata al suo interno. Accompagnato da Ernie, Mike torna al suo albergo per aprire la cassa dell'orologio: in camera trova ad attenderlo Joan, che allontana: ella però rientra puntandogli la pistola, e si fa consegnare l'o-

Scena con Tyrone Power

rologio: ma dietro di lei, Ernie la disarma. Telefona Cagle, che informa Mike che Carew è vivo, e gli chiede di venire subito da lui: si tratta però di una trappola degli agenti sovietici, che si servono d'un bravissimo imitatore. Infatti poco dopo, per strada, Mike viene raggiunto e tramortito dagli stessi, che lo caricano in un'auto e lo portano alla loro centrale. Nell'orologio, nei suoi effetti personali e addosso però non gli trovano nulla: sicché per recuperare il documento Platov è costretto a venire a patti con Janine.

Drogato, Mike viene caricato su un auto eppoi gettato in un fiume, nonostante Janine abbia patteggiato per salvargli la vita; per fortuna, prima che anneghi viene recuperato da una barca di pescatori. Quando rinviene, si trova davanti Ernie e il colonnello Cagle: e apprende da loro che Janine non è alleata dei russi, tanto che con un semplice trucco è riuscita a far pervenire loro il prezioso microfilm. Preoccupato per la sorte di Janine, immaginando parta in treno per Trieste, Mike corre con Ernie alla stazione: un paio di agenti russi tentano di fermarlo, ma con l'aiuto del sergente egli riesce a superarli e a saltare sul treno appena partito. Qui due controllori lo indirizzano verso lo scompartimento di lei: Mike bussa, e con Anna ritrova Platov, che avvertendolo di avere altri agenti nella carrozza lo minaccia con la pistola. Esprimendosi per metafore, Mike la informa che l'operazione è andata a buon fine. Al sopraggiungere ad una stazione, il convoglio si ferma per una precedenza; profittando d'un attimo di distrazione di Platov, Mike lo disarma e tramortisce, quindi fugge con Janine calandosi dal finestrino, e per non essere visti si nasconde con lei sotto al treno, lasciandolo scorrere sopra di sé. Ella è finalmente salva: e forse per la prima volta, Mike la vede sorridere.

Tratto dal romanzo di Peter Cheyney *A colpi di mitra* (Sinister Errand, 1954), sceneggiato da Casey Robinson e Liam O'Brien e prodotto dalla Twentieth Century Fox Film Corporation, *Corriere diplomatico* dura 97 minuti ed è stato girato tra Salisburgo e Trieste, in un suggestivo bianco e nero. In un primo tempo, il protagonista maschile avrebbe dovuto essere Richard Widmark. Nella pellicola, coi principali interpreti e i comprimari occorre segnalare la breve presenza di tre futuri celebri attori: Charles Bronson (indicato col suo vero nome, Charles Buchinski), che ha il ruolo, senza battute, di un agente sovietico, Lee Marvin, che interpreta in due scene un membro della polizia militare americana, e Michael Ansara, anch'egli nei panni di un agente sovietico.

Dal punto di vista tecnico, la pellicola diretta da Hathaway è senza pecche: la sceneggiatura è ben congegnata e i dialoghi sono vivaci, l'interpretazione degli attori - anche di quelli di secondo piano - ottima, le musiche di Sol Kaplan riescono espressive e funzionali e il montaggio di James B. Clark è incisivo e serrato. È un film che si vede volentieri, senza momenti di stanchezza. Nonostante ciò, alla sua uscita nelle sale la critica non fu sempre

Tyrone Power e Patricia Neal

benevola: si registrarono infatti pareri discordanti, ma nessun recensore fu più severo di Bosley Crowther, che sul "New York Times" parlò di «un'immagine di fascino mediocre», censurando aspramente il copione di Robinson e O'Brien per la «serie impressionante di eventi melodrammatici» e affermando altresì come «il signor Hathaway» tale storia non sia stato «in grado di dirigerla in modo da farla rassomigliare a una qualunque cosa sullo schermo». In tempi più recenti, s'è espresso negativamente sulla sceneggiatura anche il database metadata americano di cinema, musica e televisione AllMovie, giudicandola «piena di buchi», alle cui mancanze hanno sopperito «l'ottima performance degli attori e del regista». *Corriere diplomatico* mise però d'accordo il pubblico, perché al box office incassò 1.400.000 dollari.

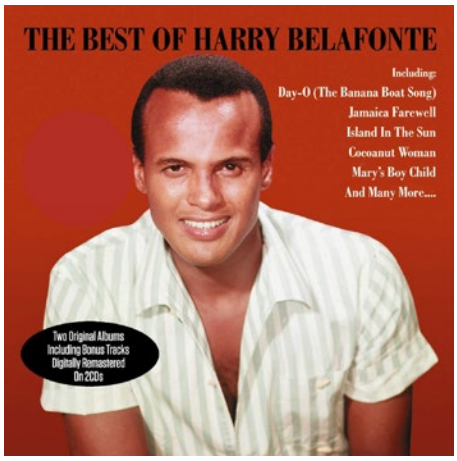
Federico La Lonza

Harry Belafonte: musica Calypso, lotte antirazziali e cinema civile

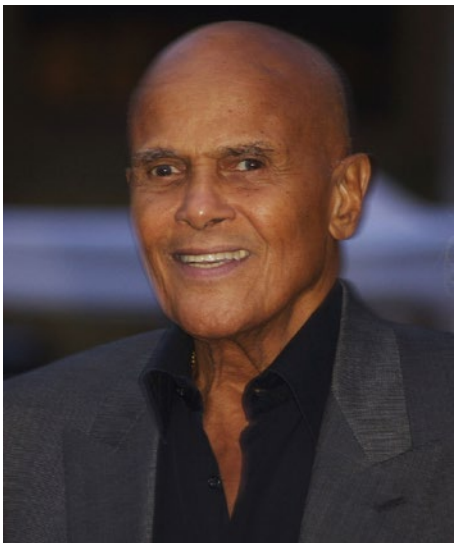
E' morto a 96 anni lo scorso aprile uno degli interpreti più leggendari della musica caraibica. Segnò un'epoca e si batté per i diritti dei neri anche nel cinema

Giovanni Verga

Era ormai quasi caduto nell'oblìo, poi la sua morte a 96 anni lo scorso aprile a New York, città dove era nato, l'ha riportato alla ribalta. Harry Belafonte, fenomeno musicale degli anni Cinquanta e Sessanta, attore e produttore cinematografico, fu un artista multiforme e soprattutto un personaggio scomodo per lo star system hollywoodiano e le sue rigide regole. Nato nel 1927 da padre martinicano e da madre giamaicana, venne su ad Harlem e, come suonava una sua biografia ufficiale, "si reggeva appena sulle magre gambette che già cantava, nei cori tradizionali, i malinconici spirituals nati dal sangue e vivi nel sangue, come una linfa necessaria". Probabilmente la verità era un'altra. L'adolescente Belafonte in realtà aveva imboccato una brutta via, seguendo i cattivi esempi presi dalla strada, per cui i suoi genitori lo portarono per cinque anni in Giamaica. Dopo il servizio militare fece diversi mestieri, fra cui l'attore occasionale. Scoprì la sua vocazione, come si dice, cantando ballate folcloristiche nel ristorantino del Greenwich Village che aveva acquistato: da qui il salto come cantante nei nights e i contratti con le case discografiche. Dal 1952 si affermò soprattutto per aver introdotto nel mondo della canzone i ritmi delle Antille, e si fece conoscere dappertutto come il "re del calypso": per primo riuscì a vendere più di un milione di copie con un 33 giri. Il calypso, diceva, "è padre del reggae e nonno dell' hip-hop " (nuova cultura che inglobava i graffiti, il rap, la break-dance: nel 1985 sul fenomeno Belafonte produsse un film). Insieme alla musica, ci fu la militanza politica. Fu amico di Martin Luther King, collaborò con Kennedy, si battè per i diritti della gente di colore, manifestò contro l'atomica, fondò un'associazione internazionale di artisti impegnati nelle battaglie democratiche (partecipando con tale associazione anche ad un "Concerto per la pace" di Montepulciano nel 1984). Ogni tanto spariva dalla scena, tra un suo album e l'altro passarono anche quindici anni. Tra un suo film e l'altro, pure. Ma forse dovette proprio al cinema la sua fama planetaria. Debuttò infatti come attore nel 1953 con *Bright Road* (film all-negro, già a fianco di Dorothy Dandridge), poi passò alle produzioni maggiori. Se nello strepitoso *Carmen Jones* (1954) è completamente irretito dalla stessa Dorothy Dandridge, sua consanguinea, in una versione nera e contemporaneizzata dell'opera di Bizet, si rifarà poi facendo innamorare di sé la bianchissima Joan Fontaine ne *L'isola nel sole* (Island in the Sun, 1957), di Robert Rossen. Quindi per alcuni anni attraversò generi diversi: fu un "duro" nel film sul disastro atomico *La fine del mondo* (The World, the Flesh and the Devil, 1959) di Ranald MacDougall, poi apparve in storie di gangsters e in western "neri". Ancora nel 1959 è un gangster un po' suo malgrado in *Strategia per una rapina* (Odds against tomorrow, dell 'esperto Robert Wise), un noir ruvido con una storia un po' tirata per i capelli su un ex ufficiale di polizia che medita il grosso colpo. Il piano è perfetto, ma i complici da lui selezionati molto meno. Sono due dilettanti, entrambi disoccupati, in lite col mondo. Uno, Belafonte, è nero e l'altro è un bianco razzista. Le prime baruffe tra i due sono superate per i buoni uffici del "cervello" della banda, ma riesplodono quando qualcosa nell'esecuzione del colpo comincia ad andare storto. Il vecchio muore. I due complici si mettono a lottare furiosamente. Muoiono entrambi. Arriveranno poi due incontri importanti nella sua carriera cinematografica, con Sidney Poitier e con Robert Altman. Con entrambi sarà un'affinità di gusti e di sensibilità artistica e politica. Nel 1972 Poitier lo vuole al suo fianco nel suo debutto alla regia con *Non predicare, spara* (Buck and the Preacher), ambientato durante la fine della guerra civile americana. Poitier interpreta Buck, un ex soldato dell'esercito che sta esplorando dei siti per gli ex schiavi che vogliono stabilirsi nell'ovest. Il malvagio Deshay raduna la sua banda per cercare di fermare Buck perché vuole che gli schiavi continuino a lavorare in Louisiana.



Buck incontra il Predicatore , Belafonte, che in realtà è un truffatore sotto mentite spoglie. Sebbene all'inizio non vadano d'accordo, alla fine si alleano contro Deshay e la sua banda di fuorilegge assassini. Due anni dopo, i due saranno ancora insieme in un film totalmente diverso, la commedia brillante *Uptown Saturday Night* (1974) diretta da Poitier . Steve Jackson (Poitier) è un operaio. Una sera, in preda alla noia, decide con l'amico Wardell (Bill Cosby) di andare in un club di scommesse clandestine. Mentre sono lì, il posto viene rapinato e rubato il portafoglio di Steve . Quando lui e Wardell scoprono che il portafoglio conteneva un biglietto vincente della lotteria, iniziano

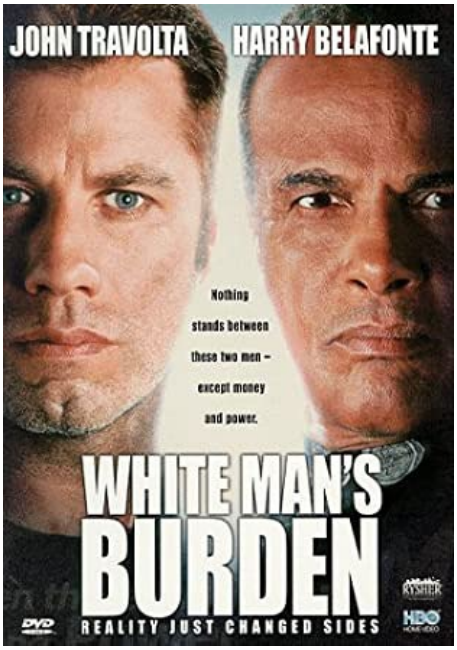


una disperata ricerca per trovarlo. Shape Eye Washington, un investigatore privato incompetente, viene arruolato per aiutarli nella loro ricerca attraverso il mondo criminale, dove si scontrano con Geechie Dan Beauford (Belafonte), un mafioso che gestisce la città. Belafonte, in un'esilarante parodia di Marlon Brando ne *Il Padrino*, nel film ruba la scena a tutti. Il film fu un enorme successo e portò a due sequel, *Let's Do It Again* e *A Piece of the Action*, entrambi diretti ancora da Poitier. Poi negli anni Novanta l'incontro con Robert Altman, all'inizio con dei cameo in *I protagonisti* (The Player, 1992) e in *Pret à porter* (1994) fino ad un nuovo ruolo di gangster in *Kansas City* (1996). Prima però è coprotagonista con John Travolta di un curioso film fantapolitico ambientato in un'America alternativa in cui sono rovesciati i ruoli degli afroamericani e dei bianchi, *Il rovescio della medaglia* (White man's burder, 1995). Già Il titolo (Il fardello dell'uomo bianco) chiarisce le intenzioni del regista: rivisita infatti provocatoriamente un verso di una celebre poesia di Rudyard Kipling, nella quale si esalta la missione colonizzatrice della razza bianca, maestra di civiltà per le popolazioni "arretrate". In un tempo immaginario indefinito, gli afroamamericani detengono il potere economico e politico e i bianchi fanno parte della minoranza povera, ghettizzata e discriminata. Un operaio bianco, Louis Pinnock (Travolta), viene licenziato in tronco perchè sospettato -ingiustamente- di molestare la moglie del miliardario Thaddeus Thomas (Belafonte), proprietario della fabbrica presso la quale lavora. Fallito ogni tentativo di dimostrare la propria innocenza e ridotto in miseria dall'oggi al domani, Pinnock rapisce Thomas con l'intenzione di chiedere un riscatto. Per l'uomo, il sequestro si trasforma in un' odissea attraverso quartieri popolati da uomini disperati e da piccoli criminali, dove la legge e l'umanità non esistono; per il bianco si tratterà, invece,

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di un viaggio obbligato verso la morte che si concluderà in maniera beffarda e inaspettata. Ma il picco artistico della sua carriera di attore, finora prevalentemente di B movies, arriva con la parte di Seldom Seen in *Kansas City*. Ancora una volta una parte da malavitoso, fatto forse non casuale, visto che nell'immaginario americano spesso coincideva con il nero o il latino. Il mondo del jazz della Kansas City degli anni '30 fà da sfondo a una storia insolita di rapimenti, corruzione politica e criminalità organizzata vista con lo sguardo amorevole ma non sentimentale di Robert Altman sulla città della sua infanzia. L'intricata storia è innescata dal ladruncolo Johnny O'Hara, che mira a ottenere un grosso guadagno cercando di derubare il famigerato boss del crimine Seldom Seen (Belafonte), col risultato di finire suo prigioniero. Temendo per la vita del marito, la moglie di Johnny, Blondie (Jennifer Jason Lei-



gh), decide di agire. Seguendo una sua particolare logica personale, prende in ostaggio la moglie di un importante politico locale, nella speranza di farsi aiutare dal marito della donna; sfortunatamente però, questi è in viaggio per un'imminente campagna presidenziale, cosa che crea un grosso intoppo nei piani di Blondie. Il finale è tragicamente beffardo, nello stile di Altman: quando la ragazza torna a casa, le viene restituito il marito ma ferito a morte. Mentre lei è stesa in lacrime sul suo corpo, Caroline estrae la pistola e la uccide. Fuori l'aspetta in macchina Henry, e insieme vanno via. Il film è uno strano tentativo di muoversi liberamente tra i personaggi in modo sregolato, in una sorta di tentativo di imitare la struttura improvvisativa del jazz degli anni '30. In effetti, molte delle sequenze più importanti del film si svolgono nel club di Seldom, con i grandi del jazz contemporaneo che imitano i maestri musicisti del periodo e Belafonte che giganteggia su tutti nella parte del magnetico e minaccioso gangster.

Giovanni Verga

Lech Walesa

Roberto Baldassarre

Nel 1983, (Popowo, 1943) vinse il Premio Nobel per la pace. A ritirare l'attestato, la medaglia e il premio di 300 milioni di lire, ci andò però la moglie Danuta, perché il regime polacco temeva la fuga all'estero di Walesa. Tale importantissimo fregio va ricercato in questi lacerti estrapolati dalla motivazione data dal Comitato, per l'impegno «*in difesa dei diritti dei lavoratori che intendono a dar vita a proprie organizzazioni sindacali*» e per la «*determinazione a risolvere i conflitti e i problemi del suo paese attraverso il negoziato e la cooperazione senza far ricorso alla violenza*». Una «*ricompensa per un uomo che tenacemente, contro forze più grandi, ha lottato in favore della dignità umana*».

Danuta lesse il ringraziamento che lo stesso Walesa avrebbe dovuto leggere, «*Desideriamo la pace, ed è per questo che non abbiamo fatto e non faremo ricorso alla forza*». «*Siamo assetati di giustizia, ed è per questo che perseveriamo, nella lotta per i nostri diritti. Esigiamo il rispetto della libertà d'opinione ed è per questo che non abbiamo forzato e non forzeremo mai la coscienza di nessuno*». «*Lottiamo per i diritti dei lavoratori di associarsi e per la dignità del lavoro. Rispettiamo la dignità e i diritti di ciascun uomo e di ciascuna nazione*». Parole vibranti, perché la Polonia, fino al 1990, era sotto il regime comunista. E soprattutto perché per quasi 2 anni, dal 1981 al 1983, era stata istituita, per volere del Generale Wojciech Jaruzelski, la Legge marziale, che sospese il sindacato Solidarnoś, e imprigionò temporaneamente la maggior parte dei suoi leader, tra cui Walesa, e molti dissidenti.

Quelle lontane parole di Walesa, uomo comune divenuto carismatico leader, sono ancora oggi attuali e necessarie, non solo per la Polonia. Walesa parla giustamente di anelare la pace, sebbene in quel caso intesa a livello interno alla Polonia comunista. Giustizia, che a tutt'oggi è ancora iniqua, tra etnia ed etnia o tra ceto e ceto. E opportune anche le parole riguardo la questione dei diritti dei lavoratori, sovente trattati come schiavi ancora oggi. Una strenua lotta che fu una dei detonatori che portarono alla fine della cortina di ferro, e portarono la Polonia alle elezioni libere del 1990, vinte poi da Walesa che divenne Presidente. Walesa uomo di valore, guerriero pugnace ma non violento, che ha trasformato Solidarność in un esempio – di lotta – da seguire. Ma per diritto di cronaca memorialistica, per non cadere nell'agiografia come accade nel biopic *Walesa – L'uomo della speranza* (*Wałęsa. Człowiek z nadziei*, 2013) di Andrzej Wajda, la carriera di Walesa ha anche dei punti scuri. Il primo, e certamente più riprovevole, la legge varata nel 1993, che limita l'accesso gratuito all'aborto, e che a tutt'oggi, dopo trent'anni, ancora è in vigore (una delle più restrittive d'Europa). I medici che praticano l'aborto rischiano fino a due anni di carcere. L'aborto è

consentito soltanto nel caso la vita della donna sia in pericolo; la gravidanza è risultata da stupro o incesto; o il feto è irreparabilmente danneggiato. Questa durissima presa di posizione è dettata dal fatto che Walesa è di stretta osservanza cattolico romana, ma ciò non toglie che una personalità di sinistra, che si batté con l'appassionata esclamazione "*esigiamo il rispetto della libertà d'opinione ed è per questo che non abbiamo forzato e non forzeremo mai la coscienza di nessuno*", non può varare una legge despota che priva la libertà di scelta agli individui. Altra zona d'ombra, non del tutto chiarita, quella in cui risulta che tra il 1970 e il 1976 fu un informatore per i servizi di sicurezza comunisti, e in detto periodo avrebbe "*scritto rapporti e informato su più di 20 persone e alcune di queste furono perseguitate dalla polizia comunista*".

Walesa – L'uomo della speranza, la recensione

L'uomo di ferro (*Człowiek z żelaza*), distribuito nel 1981 ma girato durante i capovolgimenti rivoluzionari del 1980, descriveva la situazione operaia e sociale della Polonia di quel determinato momento storico. Situazione vista e filmata dal punto di vista degli operai. La pellicola, che vinse la Palma d'oro a Cannes, finiva col porre la domanda «*E poi?*». Se *L'uomo di ferro* proseguiva il discorso di analisi storica iniziato con il precedente *L'uomo di marmo*, *Walesa – L'uomo della speranza* è un ideale terzo tassello che può così completare questa ipotetica trilogia e, soprattutto, chiudere la storia sociale polacca degli ultimi cinquant'anni del Novecento. Ma finanche dare una risposta a quella domanda che era in attesa da trentadue anni. Ed è proprio dal quel delicato 1981 polacco – prima della Legge marziale - che *Walesa* ha inizio, dal momento in cui la coriacea giornalista Oriana Fallaci (Maria Rosa Omaggio) va nella modesta casa del sindacalista per intervistare quell'uomo che sta smuovendo la Polonia e dare una reale speranza di cambiamento. Questa scelta di iniziare la storia in *medias res* segna la struttura della pellicola, che così si

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

suddivide in due parti: 1) le rievocazioni di *Walesa* (Robert Więckiewicz) dei fatti passati, che vanno dal sanguinoso sciopero del dicembre del 1970 fino all'intervista del 1981, anno in cui Walesa era all'apice del gradimento e la Polonia sembrava avviata al disgelo; 2) gli avvenimenti che vanno dal golpe militare del dicembre 1981 fino al novembre 1989, in cui Walesa viene accolto con grandi onori al Congresso Americano. Ma queste due parti sono in ogni modo marcate dalla stretta correlazione tra la storia della Polonia (il 1970, Solidarnosc e la Legge marziale) e la vita privata con la numerosa famiglia e con la sua devota moglie Danuta (Agnieszka Grochowska). Inoltre, ambedue le parti sono sempre caratterizzate al loro "interno" da due poli estremi. La prima parte, la più lunga, è quella in cui Walesa lentamente – e quasi casualmente – prende coscienza della necessità di un'arrischiata presa di posizione. Se nello sciopero del dicembre 1970 vi si trova immischiato per caso, nello sciopero dell'agosto 1980 la sua presa di posizione è più ferma (benché inizialmente accettata con titubanza). Questo decennio è racchiuso appunto tra due punti di riferimento importantissimi per l'evoluzione sociale polacca che formano la coscienza di lotta di Walesa.

La seconda parte si condensa maggiormente entro due cardini privati. Inizia con la caduta in disgrazia di Walesa che viene incarcerato per 11 mesi con la Legge Marziale varata il 13 dicembre

1981, e la "risurrezione" politica, dopo che il popolo lo ripudiò perché convinta avesse tradito gli ideali, con il conseguente percorso di istituzionalizzazione di Solidarnosc, passando attraverso l'assegnazione del Nobel per la Pace nel 1983. Venti densi anni di storia di Lech Walesa e della Polonia condensati in due ore. E per concentrare questo corposo materiale biografico Wajda adotta uno stile e un ritmo veloce e vigoroso (spesse volte cadenzato con il rock), oltre che a una forma di racconto semplificata, che la differenzia nettamente dalle due opere precedenti, che erano fluviali e molto stratificate. Ad esempio, oltre ai flashback, vi erano altri due tratti stilistici che arricchivano le due pellicole antecedenti: i materiali di repertorio e l'inchiesta o film da fare. L'utilizzo dei materiali di repertorio in *Walesa* è minimo, e i filmati sono usati o per ricreare una scena impossibile oppure per rimarcare la grandiosità di quei fatti, avvenuti realmente. Altra importante differenza è che a dispetto delle due opere precedenti, *Walesa* tratta un personaggio reale e vivente assurto a mito. E a questi fattori bisogna aggiungere l'intento di Wajda e dello sceneggiatore Janusz Glowacki di mostrare Lech Walesa soprattutto nel suo ambiente umano, ovvero quello familiare. Ma tirando le fila, *Walesa* soffre di due difetti, uno a livello stilistico e l'altro a livello storico. La pellicola manca di anima e di forza interiore, difetto che si accentua anche con un "appiattimento" di linguaggio cinematografico, molto americano, atto a far comprendere la pellicola anche fuori dalla Polonia, soprattutto alle nuove generazioni. A livello storico pecca nel glissare su alcuni punti oscuri di Solidarnosc (i finanziamenti da parte dello IOR) oppure di mostrare Walesa come un mito, mettendo in mostra soltanto piccoli difetti umani o temporeggiamenti.

Roberto Baldassarre

La magia della luce #5

La Fantasmagoria di Robertson

Paolo Leo

Nel pieno degli eventi della Rivoluzione francese, nacque a Parigi una nuova forma di spettacolo che mescolava abilmente le tecniche del teatro e delle proiezioni luminose offerte dalla lanterna magica: la *Fantasmagoria*.

Già il termine, che significa riunione di fantasmi, rimanda al carattere funereo e, soprattutto, spaventoso di questo tipo di rappresentazioni. La Fantasmagoria era infatti uno spettacolo durante il quale, nell'oscurità più completa, il *fantasmagoreuta* (una sorta di presentatore-negromante) evocava fantasmi luminosi o altre entità soprannaturali che sembravano uscire dai muri o dal pavimento della sala e si avvicinavano al pubblico. Il tutto avveniva con ritmo frenetico e con un contorno di rumori e musiche paurose. Lo scopo era ovviamente quello di disorientare e terrorizzare il pubblico.

Etienne-Gaspard Robertson (1763- 1837)

Il *fantasmagoreuta* più famoso all'epoca fu sicuramente Etienne-Gaspard Robertson, il cui vero cognome era Robert, nato in Belgio nel 1763 e morto a Parigi nel 1837. Oltre a essere un innovatore e un abile imprenditore dello spettacolo, Robertson fu professore di fisica e un importante pioniere ed esperto dei voli in mongolfiera. Sostenne per tutta la vita di essere stato lui il creatore della Fantasmagoria e soprattutto degli accorgimenti tecnici necessari per realizzarla. Oggi sappiamo che le cose andarono diversamente: Robertson si appropriò di idee e tecniche pensate ed utilizzate già qualche anno prima da un certo Paul Philidor, un personaggio molto misterioso del quale non si conosce con certezza la nazionalità (fiammingo o tedesco) e neanche il vero nome (Paul de Philipsthal?). A Robertson si devono semmai il perfezionamento di queste tecniche e il merito di avere negli anni reso popolare in tutta Europa e anche nel Nuovo Mondo questo tipo di spettacolo.

La fantasmagoria di Robertson esordì a Parigi nel gennaio del 1798. È un periodo storico molto turbolento: la Repubblica francese è impegnata su più fronti di guerra esterni ed interni. Napoleone sta preparando la Campagna d'Egitto. In Francia, influenzata dal pensiero filosofico degli Illuministi, la Repubblica combatte, a volte anche con metodi brutali, l'oscurantismo della religione cattolica.

In questo clima, Robertson pubblicizza nei giornali dell'epoca l'esordio del suo spettacolo: "Fantasmagoria del cittadino E.G. Robertson: apparizioni di Spettri, Fantasmi (…) Esperimenti sul nuovo fluido noto come Galvanismo" (chiaro riferimento al famoso esperimento dell'italiano Galvani che, con leggere scosse elettriche sembrava animare il corpo senza vita di una rana).

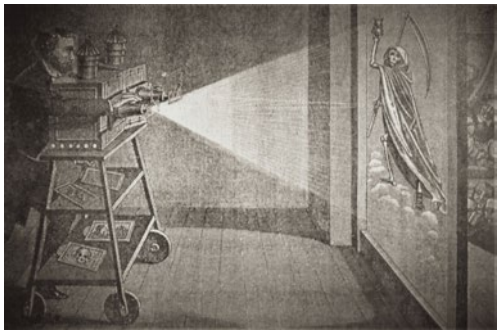
Prudentemente, nel presentare il suo spettacolo, Robertson spiegava che le sue evocazioni non erano altro che trucchi scenici e ottici che riprendevano e sbugiardavano le tecniche mistificatrici da sempre utilizzate dai negromanti e dagli esoteristi per ingannare gli ingenui. Ma, nel momento in cui lo spettacolo vero e proprio aveva inizio, gli intenti pedagogici venivano messi da parte e l'obiettivo principale diventava quello di atterrire il pubblico. Un testimone-spettatore dell'epoca: "La totale oscurità del luogo, la scelta delle immagini, la spaventosa magia del loro movimento, (…) tutto concorre a colpire la tua immaginazione e a impossessarsi dei tuoi sensi. (…). E ha un bel dirti la ragione che sono solo fantasmi, giochi

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

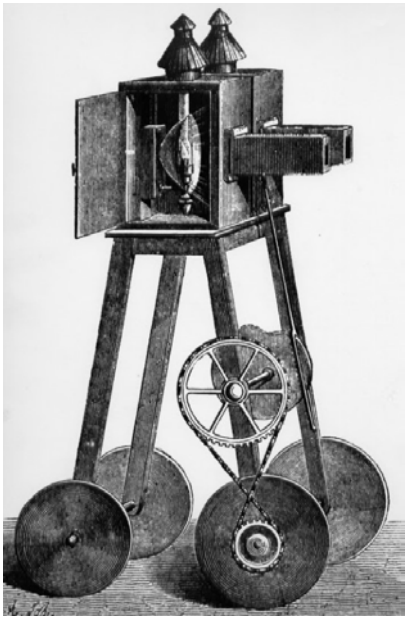
Due rappresentazioni della fantasmagoria in stampe del XIX secolo

Immagini di fantasmi tratte da lastre da proiezione per fantasmagoria (XIX secolo)



Il fantascopio in azione durante una fantasmagoria a teatro (XIX secolo)

di arte catottrica realizzati abilmente. Al tuo cervello spaventato sembra di essere trasportati in un altro mondo e in un altro tempo."[1]
Lo spettacolo di Robertson si teneva in un monastero abbandonato e dall'atmosfera decisamente tetra. Un giornale dell'epoca ci racconta le fasi principali della rappresentazione: si veniva prima introdotti nel laboratorio di fisica in cui Robertson illustrava l'esperimento di Galvani. Poi una musica lamentosa accompagnava il passaggio a un'altra sala dove d'improvviso si piombava nell'oscurità più completa. Tuoni, lampi, vento, lugubri campane e poi "l'apparizione dei fantasmi, prima in lontananza, ma che avanzano fin quasi a toccarti e poi scompaiono improvvisamente. Robespierre esce dalla sua tomba, vuole rialzarsi, ma un fulmine improvviso polverizza lui e la tomba. (...) Ma appaiono anche spiriti più benevoli come Voltaire, Lavoisier, Rousseau e poi Diogene con la sua lanterna".
Per realizzare i vari spettri che minacciavano il pubblico da ogni direzione, Robertson utilizzava tutti gli stratagemmi teatrali disponibili all'epoca: ombre, attori, fantocci velati e illuminati dall'interno con grani di fosforo. Ma l'elemento più importante della messinscena era il *fantascopio*.



Il fantascopio

Questa macchina non era altro che un perfezionamento della lanterna magica, il proiettore inventato poco più di cento anni prima dallo scienziato olandese Christiaan Huygens.
Per dare realismo ai fantasmi proiettati dal fantascopio era indispensabile che il proiettore stesso fosse nascosto al pubblico: l'attrezzo e il suo operatore erano collocati dietro lo schermo traslucido che fronteggiava la platea in un ambiente nascosto al pubblico dallo schermo stesso. Il proiettore era montato su ruote, a loro volta collegate con un meccanismo a cremagliera al fuoco dell'obiettivo. In questo modo l'immagine restava a fuoco anche quando il carrello che sosteneva la lanterna magica veniva spostato all'indietro o in avanti. Quando l'operatore allontanava il proiettore dallo schermo, l'immagine proiettata ingrandiva e, nell'oscurità più completa il pubblico aveva l'impressione di veder avanzare verso di lui spettri terrificanti fin quasi a credere di poterli toccare o, peggio, esserne toccati; e poi, al culmine della tensione, l'operatore invertiva il movimento avvicinando il proiettore allo schermo e dando quindi l'impressione che il fantasma, rimpicciolendo, si allontanasse.

Paolo Leo

1 *Citato da L. Mannoni, Le grand art de la lumière et de l'ombre, 1994.*

Fantasmi made in Italy!

Uomini, mezzi uomini, ominicchi, quaquaraquà, a volte ritornano, ma forse non se ne sono mai andati!

Questo Paese il fascismo lo ha incubato, partorito e regalato al mondo, e come tale dovrebbe farsi qualche controllo periodico.
(Michele Serra)

Antonio Loru

Chi odia l'intelligenza critica è fascista, non lo sa, perché è troppo stupido, non ha l'intelligenza per coltivare il dubbio. Essendo il fascismo fondato sulla stupidità e l'ignoranza, non sapere chi e cosa si è, cioè è la perfetta realizzazione umana del fascista e il trionfo politico del fascismo. Il fascismo non è volgare, nel senso etimologico della parola, è più propriamente triviale, come i ladri della peggior specie si apposta all'incrocio delle vie, con la complicità del buio, per violentare e depredare l'ignaro, ingenuo viandante dei suoi onesti possessi e della sua libertà. Il fascismo è l'elogio della mediocrità, il burocrate imbecille, la marca da bollo, il cavillo, il furbo salta file che conosce il cugino del cognato dell'amico dell'amante, che chiede per favore quanto spetta di diritto. L'odierna burocrazia, fatta di uomini, spesso di una mediocrità sconcertante, dice chiaramente che il fascismo non è stato *solo una storia comune condivisa dalla generazione dei nostri padri e nonni*, ha lasciato traccia di sé nella cultura del nostro presente. Con quanti impiegati idioti e tronfi, sicuri di un sistema che consente loro ogni arbitrio nei confronti del comune cittadino, ci siamo imbattuti nella nostra vita? Oggi è ancora più difficile perché dobbiamo scontrarci non solo con impiegati e funzionari in carne e ossa, ma sempre più con piattaforme digitali, con algoritmi, chiamare, per ottenere al telefono, se e quando, come risposta un messaggio registrato, che rimanda, che a sua volta rimanda. Nessuno s'incazza davvero! *La sinistra* da decenni *è paralizzata e la destra lavora*, e raccoglie frutti. In Italia e in Europa. Gli Stati Uniti d'America sono sempre stati liberisti, mai liberali, un Paese politicamente di destra sempre, democratici o repubblicani alla Casa Bianca, provocatori guerrafondai, anticomunisti e antisocialisti per religione, il Dio Dollaro, unico e vero, non ama le moltitudini, ma *l'uomo che si è fatto da sé* (balla megagalattica), che da un centino diventa stra-arci-pluri-miliardario (il mito del self-made man, da Zio Paperone e Rockefeller-Rockerduck a Elon Musk). Davvero lo vogliamo vedere dove portano gli scaloni dei palazzi del potere che oggi salgono più o meno composti improbabili ministroni e ministresse dell'attuale corte della destra più becera e reazionaria che la politica italiana è riuscita a mettere insieme dalla discesa in campo del Cavaliere, che può fregiarsi, con merito, del titolo di padre nobile dell'attuale politica di governo in Italia, retta per la maggior parte da creature messa al mondo dal magnate di Arcore, che in pubblico giocano a fare *les petites femmes et les politiciens de poids qui se sont imposés par eux-mêmes! Quand tu dis cracher dans la soupe*!? Dove portano i tappetti rossi sui quali sgambetta la nostra piccola e graziosa prima ministra, mentre accompagna imponenti Capi di Stato e Funzionari Stranieri, Rappresentanti in Alto Grado della UE e della Nato a incontri istituzionali dove sono loro a dettare tempi e modi della politica economica e delle strategie militari e noi italiani (ma anche gli spagnoli, i portoghesi, i greci) contiamo meno del due di coppe quando è briscola bastoni. Due guerre mondiali, a distanza di vent'anni l'una dall'altra nel Novecento non sono bastate? Le guerre di rapina che l'Occidente cosidetto democratico ha sistematicamente scatenato in nome di non si sa bene quali libertà, prima delle due mondiali, dopo, tuttora nel mondo, non bastano? No! Di questa incapacità a comprendere il presente e a immaginare il futuro sulla scorta della lezione del passato il grande responsabile è il sistema scolastico italiano, dall'obbligo fino all'università. La sèrqua di ministroni e ministrésse che dagli Anni Novanta a oggi si sono susseguiti, da destra e (si fa per dire, per scherzare un poco) da sinistra, pare più una galleria di personaggi crozziani che di titolari di dicastero. L'attuale, che a pochi mesi dal suo insediamento, non stupirebbe più nessuno se proponesse la reintroduzione nelle aule scolastiche delle pene corporali (ceci sotto i ginocchi, bacchetta di olivastro o di altri legni tipici locali, ecc.) è la prova del disinteresse della politica nostrana per una scuola efficiente e efficace! Oggi alcuni importanti studi di sociologia applicata indicano in oltre la metà il numero complessivo di studenti che al conseguimento del diploma (la ex maturità) non è in grado di comprendere il significato di un testo anche di semplice interpretazione. Cervelli disponibili per il primo pifferaio magico di passaggio! La storia, (e qui troviamo d'accordo pensatori, per altro molto differenti per impostazione logica e politica, come Giambattista Vico, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx e Antonio Gramsci), è la scienza delle scienze, senza conoscenza storica non vale sviluppo tecnologico; la buona vita è progettazione e conoscenza; senza tradizione critica, non c'è buona, consapevole, libera e intelligente progettazione del futuro. Non c'è futuro. La scuola oggi addestra e ammaestra ma non educa al coraggio della ricerca personale, al gusto della scoperta del mondo che è insieme scoperta di sé stessi nel suo continuo e mai definitivo divenire sé stessi; è in mano alle agenzie culturali più retrive, restauratrici e reazionarie; pseudo laiche, genuinamente sanfediste, che parevano sconfitte negli anni della contestazione giovanile e operaia del Secondo Novecento. Come interpretare *le uscite* del responsabile in massimo grado dell'*Istruzione* (pubblica è sparito?) *e del merito* (sic!) che intona peàna a un sistema teso all'umiliazione degli studenti: la mortificazione come fattore di sviluppo delle personalità in fieri?!! Che non dice una parola di condanna per l'aggressione neo-fascista ai danni di due studenti di un liceo fiorentino; che invece, con piglio deciso, ammonisce la Preside dell'istituto: *si occupi delle scartoffie burocratiche e non faccia politica*; una Dirigente che in ossequio alla sua funzione di educatrice e in difesa della Costituzione ha scritto, dopo il fatto, una lettera aperta a tutti gli studenti d'Italia: *attenti che il serpente può di nuovo uscire dall'uovo*. Circolano pseudo studi storici tesi a dimostrare che: *va bè, tutto sommato il fascismo qualcosa di buono pure l'ha fatto, ci sono stati pure i fascisti buoni*. Un'inaugurazione, la rilettura della vita e dell'opera di qualche importante fascista del Ventennio, la dedica di una via, una piazza (... *cosa vuoi che sia*), con l'approvazione di amministratori comunali, di politici di governo; tutto nel silenzio della chiesa cattolica. State attenti ragazzi: non c'è mai stato e non ci sarà un fascismo buono e uno cattivo, con qualsiasi divisa o nome si presenti è sempre furto di libertà, violenza, ignoranza, stupidità, imbecille arroganza al potere, popolo ridotto a marionette inneggianti il capo, l'uomo solo al comando. Studiatela la storia, e se a scuola vi propinano solo storielle edificanti, studiatela con erotico furore per conto vostro, perché il mostro senza occhi non torni di nuovo, guardatevi, davanti e indietro e in ogni direzione. Stavolta, *vedeteli arrivare*, prima che sia tardi! La *Rivoluzione fascista* del Ventennio si era presentata *come l'anti-partito, aprendo le porte a tutti i candidati, ha dato modo a una moltitudine incomposta di coprire con una vernice d'idealità politiche vaghe e nebulose lo straripare selvaggio delle passioni, degli odi, dei desideri. È divenuta un fatto di costume, si è identificata con la psicologia antisociale di alcuni strati del popolo italiano*. Antonio Gramsci scriveva del fascismo queste cose un secolo fa. Oggi la situazione è cambiata, è tutta un'altra musica: rap, metal, neomelodico. Niente marcette, fanfare, fanfaroni, fanfaronate. Boia chi ne dubita!

Disegno del 1888 che mostra la punizione di due studenti

Antonio Loru

Verosimile e inverosimile – risvolti speculari

Carmen De Stasio

Jane Campion deve aver affrontato un accurato e puntuale studio del romanzo *Il Ritratto di una Signora* (dato alle stampe nel 1881), quanto delle idee del suo autore, Henry James, prima di realizzarne la versione cinematografica.

Al romanzo di James dedichiamo questa breve riflessione e procediamo con uno schema tutt'altro che rigido e che riporti l'attività di autore e la sua attitudine filo-antropica e comportamentale lungo un pensiero declinato nella versatilità di un reale passando per la rivelazione delle proprie intimità nell'espandersi nel movimento incessante di un flusso di coscienza: una modalità culturale che segna la svolta epocale della narrativa moderna o, meglio ancora, del passaggio alla narrativa modernista. Quale la tempra di James se non nel porsi ad ostacolo all'illusiva descrittività – una sorta di strategia di convenienza per mera attrazione (tendente a irrigidire caratteri fisici nel tableau di bellezza coniugata a virtù e il contrario con ira e malvagità. Insomma una sorta di contrapposizione tra eroe e villain) al fine di rendere la compartecipazione del lettore all'immersione non soltanto dell'alfabeto di riflessioni messe in assetto per l'appagamento di lettori, quanto e viepiù alla figurazione mentale del personaggio attraverso i gesti, attraverso i rimandi alle voci e ai contesti.

È quanto avviene nel film che Jane Campion realizza al tramonto del XX secolo. Distintiva per impegno intellettuale, la Campion è regista sofisticata e assai coltivata. Le sue opere restano in una figurazione a-temporale per via di una scrittura cinematografica che gratifica la pienezza delle atmosfere, che lascia conversare le scene tra loro e attraverso silenzi probanti, piuttosto che infonderne mistificazione in stretto stratagemma. Vediamo così il suo lavoro fondarsi su una varietà che scruta attraverso una vetrina alla maniera viscontiana, oppure indietreggiando responsabilmente e con tatto rispettoso nei confronti di quel che il personaggio o i personaggi costruiscono con e all'interno della storia, recuperando la rotondità quanto la frammentazione affinché l'opera prenda la forma di movimento. Ed infatti – qui assolvendo all'idea di dare al presente scritto un titolo altrettanto vago, ma pure estremamente riferibile a un'intenzione autorale – il film che va in scena nelle sale cinematografiche nel 1996 per l'efficacissima regia di J. Campion rispetta la densità del libro fin dal titolo originale (*Il Ritratto di una Signora*, ovvero *The Portrait of a Lady*) nel quale l'interezza intenzionale Jamesiana viene messa in scena dalla Campion. Invero, se intra-letto nella sua identità profonda, quel che scrive l'autore e quel che si palesa nelle scene insieme trovano una sintesi decisa nel ritratto, vale a dire non già in una postura nella miglior resa a favore di un artista al soldo e, per questo, nella condizione inverosimile più attraente (compiuta in un'inquadratura che – sempre in inverosimiglianza – tenta di raggrumarne tutte le intrinseche sfumature). Al contrario, quel ritratto pone l'accento sulla condizione variabile, ma altresì consolidata, di un'individualità complessa, di un essere totale, piuttosto che inteso a immedesimarsi, pieno e volitivo in una vitalità che dà pregio a un farsi stile nelle sue identità, nelle sue duttilità, quanto nelle sue eventuali prostrazioni consequenziali. E la protagonista emerge varia e, insieme, vulnerabile dall'ambiente, laddove, invece, altri personaggi a lei intorno manifestano un'esattezza, una compattezza che mai viene meno.

Così leggiamo nel libro e al contempo vediamo sullo schermo una donna (Isabel Archer) tra le tante del suo tempo – sul fronte terminale del XIX – un tempo di cambiamenti fin dall'economia che prospetta la moltitudine senza dissipare le opzioni di ciascuno, senza paventare alcun rigore sulla creatività e, anzi, ponendosi tra la nuova forma d'arte della fotografia oramai acclarata a vasto raggio e il timido cenno del cinematografo; tra scoperte scientifiche e risvolti impressionistici, insomma. Il mondo occidentale è in evoluzione e freme l'espansione di spiriti di libertà e di autonomie che giovano alla ricerca di sé. Non ne è esente la giovane Isabel (efficacemente scolpita nella performance cinematografica di Nicole Kidman): in lei si configurano situazioni che ne fanno dapprima una donna nel suo lasciarsi alle spalle una giovinezza di sogni, poi una Lady autonoma in virtù della cospicua rendita garantitale dallo zio e, infine, una sposa. Isabel resta, appunto, una donna legata al ruolo scelto e che permane con consueto rigore, come la stessa protagonista sostiene impavida, in affezionata abitudine e che appare destinata a trattenersi in un legame che è d'amore esclusivamente unilaterale (il suo), costruito sull'inganno.

Nicole Kidman

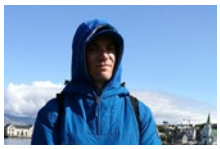
Della protagonista la Campion confeziona ad arte i passaggi attraverso efficaci sfumature, in momenti che accennano a un mosaico che si delinea fin dalle prime fasi. In effetti, in un'appagante trasparenza, nell'opera cinematografica prevalgono linee che divampano a filtrare attraverso ambienti, attraverso sfuggenti dettagli (soprattutto nelle velature verbali) quel che il tracciato storico intraprende, gratificando così la scelta operata da H. James e per la quale scelta ancor oggi si parla di *Il Ritratto di una Signora* come l'avvio del nuovo romanzo rispetto alla diegesi che fino a quel momento tracciava l'attesa evoluzione del novel. Nel nuovo contesto narratologico, frammenti di un gioco vasto corrispondente all'inatteso del quotidiano convergono non già nella fulmineità confortevole della svolta, quanto negli scenari che dalle parole, dai movimenti del corpo, preludono a quel che potrà essere e che, indubbiamente, sarà, rientrando nell'ampiezza e nel restringimento di quella forma di dovere morale che una persona ritiene dover portare su di sé. Invero, le opzioni valgono alla stessa stregua tanto per il libro di James, che per la traduzione cinematografica della Campion. Unica variabile riguarda la descrizione della stessa protagonista e dei non collaterali personaggi. Ho detto non collaterali perché ciascuno palesa un'identità strutturata che rinvia continuamente a situazioni che prevedono la riluttanza a mostrare con un linguaggio descrittivo quel che ha svolgimento nella continua consapevole sospensione tra mondi diversi. Questa difformità dai canoni narratologici colloca *Il Ritratto di una signora* nel momento cruciale di scrittura prima, e cinematografia poi, in un intreccio indelebile di verosimile e inverosimile che colloca la Campion (così come era avvenuto oltre cento anni fa a James) a non restare estranea al film. Pertinente e coesa, dunque, la struttura del film si anima; nella sua coerenza, la narrazione è poderosa e articolata, dando il destro a continue riflessioni viepiù gratificate dalla performance eclettica e indimenticabile di Nicole Kidman.

Ciascun personaggio, pertanto, quanto ciascuna scena e qualsiasi conversazione (pur talora in estrema brevità) procura l'attrito di rottura con una conclusione di piacevole ristoro per la quale i buoni vincerebbero e i cattivi avrebbero la meritata ricompensa. Ed invece nel film emerge con fragore e piglio letterario il quadro di una realtà pervasa dalle cadenze implicite delle scelte, scelte che, se si vuole, pongono in auge il libero arbitrio radunando tutte le stagioni dell'io, orientando e al contempo comportando il disorientamento perché la realtà è questa: non già una traiettoria a senso unico – prerogativa di un tutto bianco o un tutto oscuro – quanto una rete di opportunità che rendono esplicita la nettezza, ma anche la variabilità, pur quando la direzione è rivolta al vortice di un'insospettabile vulnerabilità.

Carmen De Stasio

** Prossimo numero:*
Protagonisti dell'arte nell'oltre-tempo cinematografico: Edith Piaf

Carl Theodor Dreyer: Gesù. Il film di una vita


Claudio Cherin

La casa editrice Iperborea pubblica col titolo *Gesù. Il film di una vita*, (a cura di Marco Vanelli, con una postfazione di Goffredo Fofi) la sceneggiatura che Carl Theodor Dreyer (1889-1968) scrisse durante l'occupazione nazista della Danimarca,

Annoverato tra i grandi registi, non è stato mai tra coloro che il mondo del cinema ha osannato o venerato. Di lui rimangono, oltre ai lungometraggi, *La passione di Giovanna d'Arco, Vampyr* e *Odet,* pellicole considerate le sue opere maggiori.

Sin dagli anni '30 del secolo scorso il cineasta aveva cominciato a pensare ad un film sulla vita di Gesù, aveva scritto appunti, approfondito il tema, ma non ne era venuto fuori nulla di concreto. Solo durante l'occupazione nazista il progetto si delinea. Ed il regista lavora alla sceneggiatura per molto tempo. Per Carl Theodor Dreyer, Gesù è tra i «non accettanti», secondo la definizione che ne dà Goffredo Fofi nella postfazione, tra coloro, cioè, che si oppongono a un sistema di oppressione, con la volontà di fare una rivoluzione.

Il Gesù di Dreyer scardina l'ordine della Legge, le interpretazioni che ne sono state date con l'empatia, la compassione, l'attenzione agli ultimi. In cambio chiede a chi vuole ascoltarlo una fede profonda che (per l'autore che è non praticante) è un nodo di riflessione e una conquista in tarda età. «Abbi fede… credi… non temere», imparano ben presto a dire alle persone, che incontrano e cercano in Gesù un aiuto per i loro problemi, i discepoli che via via vengono accolti dal Nazareno.

È umanissimo questo figlio di Dio, che il regista danese descrive, a volte arrogante e a volte rabbioso. E i cui fratelli e la stessa Maria (che compaiono solo una volta nel testo) sembrano non condividere le sue intemperanze e i suoi sogni, le sue rivendicazioni, le sue interpretazioni. La figura di Maria compare, in sinagoga, Gesù ha fatto un miracolo di sabato, i fratelli lo rimproverano di dare scandalo e di gettare il discredito sulla famiglia. Poi, Maria non comparirà più, nemmeno durante la crocefissione.

Si capisce che la lettura, che il regista ne fà, è personale. Una lettura filtrata da una visione profondamente luterana («prega in silenzio il Padre tuo», si legge ad un certo punto) che parte dal testo biblico, passa per i Vangeli apocrifi, si confronta con la Storia, con la conquista romana della Palestina e con le usanze degli Ebrei.

Gli ebrei, che per secoli sono stati visti come deicidi, in questo testo, non sembrano avere alcuna colpa. Obiettivo dichiarato dell'autore è di scagionare gli ebrei da qualsiasi responsabilità, diretta o indiretta, nella messa a morte di Gesù, che invece deve essere interamente attribuita ai romani. Coloro che decidono di uccidere Gesù, lo fanno per loro libera decisione. Non solo gli esecutori di un pensiero o dello spirito di un popolo.

Il punto 'dolente' di questa storia per Dreyer sono i miracoli che vengono spiegati con delle note e che il regista non riesce a comprendere fino in fondo. E sostiene che le malattie guarite da Gesù siano prevalentemente frutto della mente dei malati, malattie mentali non trattate, 'animazione sospesa', disturbi funzionali o isteria.

Solo della resurrezione di Lazzaro, Dreyer ritiene necessario non dare un giudizio. Forse perché il nucleo della storia: cercare di trovare un senso razionale alla resurrezione di Lazzaro o alla Trasfigurazione di Gesù significherebbe snaturale la storia di Gesù. Toglierne il senso e il valore.

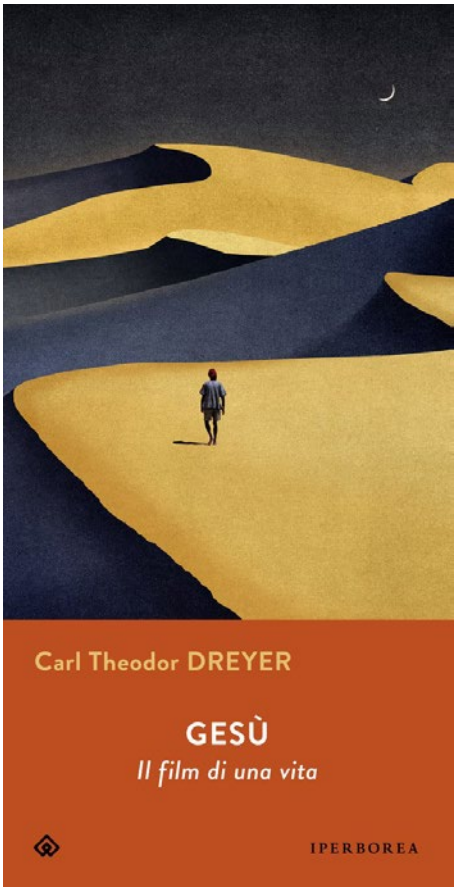
Il Gesù rappresentato è colui che perdona i carnefici, ma soprattutto sa che gli uomini non sempre sono in grado di capire quello che è il suo messaggio. E così insegna, fa esempi, chiede ai discepoli di pensare con una semplicità immediata, non filtrata dai sentimenti o dalla logica, ma «come crescono i gigli del campo. Essi non faticano né filano». E i discepoli sono «sopraffatti dall'amore che traspare da tutta la sua figura. E vorrebbero pregare nello stesso modo».

«Gesù ha chiarito di aver scelto la strada della sofferenza e del dolore. Sa che probabilmente lo aspetta la morte ma non esiste timore che possa scuotere la sua decisione».

La figura di Giuda è un'altra intuizione che viene fuori dalla scrittura e dalla meditazione del regista. Un'intuizione che forse non tutti avrebbero accettato. Giuda non è solo colui che tradisce Gesù. Non è solo colui che è condannato a perdere se stesso, avendo tradito. Per Dreyer è un'anima fragile, lacerata tra la necessità di abbandonarsi alla devozione più profonda di Cristo e lo scetticismo che lo domina. «La sua mente interpretava letteralmente le parole di Gesù e notava che molto spesso Gesù era in contraddizione con se stesso. Lentamente il dubbio si insinuò in lui. Giuda era un dubbioso e scettico, ma non un traditore, fortemente attratto dalla personalità di Gesù», ed essendo «ebreo non aveva mai perso la speranza nel regno di Dio».

Pilato emerge come un personaggio dai colori cupi. A lui Dreyer assegna il ruolo non solo del

Carl Theodor Dreyer (1889-1968)



conquistatore, ma dell'uomo assetato di potere che deve compiere il suo destino con la forza. Rapido come possono essere i gerarchi nazisti, che poco hanno a che fare con la complessità del reale, visto che sono troppo in alto per comprendere ciò che a loro è inferiore. Tanto «da lanciare [solo] uno sguardo frettoloso a Gesù». Come, nel momento in cui scrive l'autore, stanno facendo i gerarchi di Hitler durante le selezioni all'entrata dei campi. Pilato non solo pensa che lo stato romano sia al di sopra di tutto, anche dell'individuo, ma è «colpevole di una condotta corrotta, così come lo erano i governatori di Hitler, mandati nei territori occupati; entrambi erano interessati a opprimere con la forza coloro che si opponevano. Possedeva il disprezzo del conquistatore, aborriva la mentalità e lo spirito ebraico. Era troppo intellettuale e aveva troppa poca immaginazione per comprendere la mentalità dei Giudei».

Mai trasformata in immagini per la morte dell'autore, la sceneggiatura è rimasta solo un testo scritto per la Rai nel 1967. Ora pubblicata per la prima volta nella sua versione più completa che integra gli appunti dell'autore e gli episodi espunti, commenti e note dell'autore che spaziano dai tecnicismi cinematografici a note di cultura ebraica il testo si rivela non solo un testamento spirituale dal quale emerge l'occhio di un regista visionario, austero, essenziale, che guarda alla storia fondativa dell'Occidente ma anche il racconto di un'umanità silenziosa. Desiderosa di redenzione.

Claudio Cherin

Arrivano le strenne

Lawrence d'Arabia, *La conquista del West*, *55 giorni a Pechino*

Vere e proprie edizioni di lusso, lustre e patinate, costituiscono un gigantesco sforzo finanziario un prodigio della tecnica, un espediente escogitato da Hollywood per mantenere la sua egemonia

Mino Argentieri

Le strenne cinematografiche, quest'anno, hanno anticipato la data della loro apparizione. Sono arrivate dagli Stati Uniti, riunite in un gruppo di quattro film, *Cleopatra* (di cui ci occuperemo nelle prossime settimane), *La conquista del West*, *55 giorni a Pechino* e *Lawrence d'Arabia*, il cui costo complessivo si aggira attorno a una settantina di miliardi e la cui formula e racchiusa nell'impiego degli schermi dilatati. Vere e proprie edizioni di lusso, lustre e patinate, costituiscono un prodigio della tecnica, nonché l'espediente più efficace escogitato da Hollywood per mantenere nei mercati internazionali la sua contrastata egemonia. Parlano la lingua semplice dell'intrattenimento, tendono a unificare le molteplici stratificazioni dei consumatori e s'identificano in prodotti standardizzati di media levatura, che soddisfano anzitutto l'occhio.

La conquista del West, firmato da tre specialisti del *western* — John Ford, George Marshall ed Henry Hathaway — ci riconduce agli esordi della settima arte, al cinema considerato come stupore e veicolo di attrazione magica, all'età verde della conoscenza, alle reazioni viscerali dello spettatore attonito dinanzi a un quadro di vaste proporzioni che lo sovrasta e lo schiaccia.

Ma se lo sguardo è libero di spaziare e di saziarsi, scivolando su panorami riposanti e ariosi, il cervello ha ben poco di che nutrirsi, solleticato da un soggetto insulso e striminzito, al quale ci si è dimenticati di aggiungere il pepe e il sale di ogni «cappellone» decoroso. Il ritorno ai primi balbettii del cinematografo è completo: lo accredita persino la rozzezza del linguaggio, inceppato nell'alternarsi di immagini fisse e statiche che conferiscono al film le inarticolazioni visuali del palcoscenico.

Con *55 giorni a Pechino* di Nicholas Ray passiamo dall'infanzia alla adolescenza, dalla ingenuità dei tabelloni colorati ai romanzetti avventurosi, che hanno per sfondo la Cina infida, crudele e minacciosa degli articoli di Mario Appelius sul pericolo «giallo». Torniamo alle smargiassate rumorose di *La gloriosa avventura*, *I lancieri del Bengala*, *La carica dei seicento*, *Alle frontiere dell'India*, alla *chanson de geste* di esaltazione imperialista, al razzismo sbandierato e servito con tutte le salse. La rivolta dei Boxers si presta — ma la colpa non è sua — a un pasticcio che finisce per essere divertente tante sono le stupidaggini collezionate dagli ideatori cinematografici. Ne hanno tratto beneficio soltanto i numerosissimi disoccupati madrileni che, grazie a un esercito di comparse e a una Pechino ricostruita nei teatri della capitale spagnola (ove i produttori americani risparmiano decine di migliaia di dollari), hanno mangiato per oltre cinquantacinque giorni. E, aggiungeremo, i funzionari del Dipartimento di Stato, ispiratori — è assai probabile — della tesi che il film insinua circa una sacra unione anticinese, nella quale si ricongiungerebbero statunitensi, inglesi, francesi, tedeschi, italiani, russi e giapponesi.

Lawrence d'Arabia rappresenta, invece, il tentativo di promuovere lo spettacolo dal livello della meraviglia all'intelligenza, mettendo d'accordo esigenze critiche e dettami commerciali. Lo si può inserire nel novero di film come *Spartacus* di Dmitryk e *Gli ammutinati del Bounty* di Milestone, rispetto ai quali vanta un robusto piglio drammatico, un decorso avvincente, lo splendore degli scenari mirabilmente fotografati, l'attenzione riposta alla tessitura psicologica, una percettibile trasparenza problematica.

segue a pag. successiva

Problemi della cultura 26 ottobre 1963 pag. 29 Rinascita

"Lawrence d'Arabia", "La conquista del West", "55 giorni a Pechino"

Arrivano le strenne

Vere e proprie edizioni di lusso, lustre e patinate, costituiscono un gigantesco sforzo finanziario un prodigio della tecnica, un espediente escogitato da Hollywood per mantenere la sua egemonia

Le strenne cinematografiche, quest'anno, hanno anticipato la data della loro apparizione. Sono arrivate dagli Stati Uniti, riunite in un gruppo di quattro film, *Cleopatra* (di cui ci occuperemo nelle prossime settimane), *La conquista del West*, *55 giorni a Pechino* e *Lawrence d'Arabia*, il cui costo complessivo si aggira attorno a una settantina di miliardi e la cui formula è racchiusa nell'impiego degli schermi dilatati. Vere e proprie edizioni di lusso, lustre e patinate, costituiscono un gigantesco sforzo finanziario, un prodigio della tecnica, nonché l'espediente più efficace escogitato da Hollywood per mantenere nei mercati internazionali la sua contrastata egemonia. Parlano la lingua semplice dell'intrattenimento, tendono a unificare le molteplici stratificazioni dei consumatori e s'identificano in prodotti standardizzati di media levatura, che soddisfano anzitutto l'occhio.

La conquista del West, firmato da tre specialisti dei «western» — John Ford, George Marshall ed Henry Hathaway — ci riconduce agli esordi della settima arte, al cinema considerato come stupore e veicolo di attrazione magica, all'età verde della conoscenza, alle reazioni viscerali dello spettatore attonito dinanzi a un quadro di vaste proporzioni che lo sovrasta e lo schiaccia.

Ma se lo sguardo è libero di spaziare e di saziarsi, scivolando su panorami riposanti e ariosi, il cervello ha ben poco di che nutrirsi, solleticato da un soggetto insulso e striminzito, al quale ci si è dimenticati di aggiungere il pepe e il sale di ogni «cappellone» decoroso. Il ritorno ai primi balbettii del cinematografo è completo: lo accredita persino la rozzezza del linguaggio, inceppato nell'alternarsi di immagini fisse e statiche che conferiscono al film le inarticolazioni visuali del palcoscenico.

Con *55 giorni a Pechino* di Nicholas Ray passiamo dall'infanzia alla adolescenza, dalla ingenuità dei tabelloni colorati ai romanzetti avventurosi, che hanno per sfondo la Cina infida, crudele e minacciosa degli articoli di Mario Appelius sul pericolo «giallo». Torniamo alle smargiassate rumorose di *La gloriosa avventura*, *I lancieri del Bengala*, *La carica dei seicento*, *Alle frontiere dell'India*, alla *chanson de geste* di esaltazione imperialista, al razzismo sbandierato e servito con tutte le salse. La rivolta dei Boxers si presta — ma la colpa non è sua — a un pasticcio che finisce per essere divertente tante sono le stupidaggini collezionate dagli ideatori cinematografici. Ne hanno tratto beneficio soltanto i numerosissimi disoccupati madrileni che, grazie a un esercito di comparse e a una Pechino ricostruita nei teatri della capitale spagnola (ove i produttori americani risparmiano decine di migliaia di dollari), hanno mangiato per oltre cinquantacinque giorni. E, aggiungeremo, i funzionari del Dipartimento di Stato, ispiratori — è assai probabile — della tesi che il film insinua circa una sacra unione anticinese, nella quale si ricongiungerebbero statunitensi, inglesi, francesi, tedeschi, italiani, russi e giapponesi.

Lawrence d'Arabia rappresenta, invece, il tentativo di promuovere lo spettacolo dal livello della meraviglia all'intelligenza, mettendo d'accordo esigenze critiche e dettami commerciali. Lo si può inserire nel novero di film come *Spartacus* di Dmitryk e *Gli ammutinati del Bounty* di Milestone, rispetto ai quali vanta un robusto piglio drammatico, un decorso avvincente, lo splendore degli scenari mirabilmente fotografati, l'attenzione riposta alla tessitura psicologica, una percettibile trasparenza problematica.

Uno spettacolare scena del film di David Lean Lawrence d'Arabia

Mino Argentieri

segue da pag. precedente

Nondimeno, alla stregua dei prodotti che sanciscono un pur onorevole compromesso, lascia lo spettatore a bocca asciutta, almeno quel tipo di spettatore adulto, che non chiede al cinema solo l'incanto della natura raffigurata in uno straordinario giuoco di luci e di colori, o la suggestione delle scene di massa concertate con estrosa fantasia coreografica, o il solletico delle complicazioni che conservano le tracce dell'artificio.

In breve, del ritratto di Lawrence ci rimane la cornice, stupenda, intarsiata con sorprendente destrezza e inventiva, dipinta con squisito gusto cromatico, imbevuta di spirito romantico sino all'estremo confine della seduzione esotica, ma viene meno, per debolezza di angolazione, il personaggio. Intendiamoci; il Lawrence di David Lean non è uno di quei fantocci rozzamente sagomati dalla cinematografia hollywoodiana; non è una figura schematizzata secondo le consuetudini del fumetto. Anzi, Lean e lo sceneggiatore commediografo Bolt si sono prodigati per sfaccettarne la psicologia e osservarne il comportamento all'insegna di una tortuosità, che non nasce esclusivamente da motivi di carattere nevropatico. Autore e scenarista sono troppo smaliziati e inclini alla sottigliezza del tratto per ridurre Lawrence a una dimensione unica. Essi s'insinuano fra le contraddizioni del protagonista con insolito acume, a giudicare almeno dagli abituali registri del film *kolossal*, e, provvisti di una sensibilità storicistica, riescono anche a portare in primo piano il travagliato sogno di una indipendenza araba, la cui idea s'accende quasi involontariamente in Lawrence e giace nel fondo più riposto della coscienza delle popolazioni divise da contrasti tribali, soggiogate al dominio turco, costrette nelle strettoie di un sistema feudale e succube della politica di spartizione delle aree coloniali perseguita dalle grandi potenze imperialiste. E sebbene ancora una volta questo tema (sarebbe interessante un parallelo con *Gli ammutinati del Bounty*) sia enucleato, ponendo un accento dal suono piuttosto equivoco sull'immaturità degli oppressi a compiere un salto qualitativo (è una costante che ritorna spesso nelle pellicole hollywoodiane, premurose nel riconoscere il diritto alla libertà e all'autodecisione, ma altresì scaltre, precipitose e spicciative nell'introdurre il dubbio sulla opportunità della rivoluzione), il racconto non elude i termini reali della situazione descritta. Né sorvola sulle spinose delusioni di Lawrence, che arrivò alla consapevolezza non soltanto di elettrizzarsi alla vista del sangue umano, ma comprese di essere stato strumentodi forze le quali agivano in una direzione contraria alle speranze di quegli arabi che egli aveva imparato ad amare.

Tuttavia, nonostante i chiaroscuri del medaglione e del fondale, Lawrence risulta un personaggio che poggia su claudicanti motivazioni, inquadrato com'è al lume di una interpretazione che ne mette in risalto soprattutto gli aspetti narcisistici ed esibizionistici e una disarmata ingenuità al limite dell'inverosimile. Innegabilmente, Lawrence fu travolto da una macchinazione più grossa di lui, si prestò a pene che lo afflissero, man mano si convinse a sposare la causa araba, ma il candore con il quale lo si presenta è inammissibile, dal momento che il leggendario stratega della guerriglia del deserto — esemplarmente definito da Lean e da Bolt — era un uomo le cui gesta e la cui contraddittorietà scaturivano da complesse ragioni affatto ignorate dal film.

Vale per noi ciò che di Lawrence scrisse lo studioso marxista inglese Christopher Caudwell, prematuramente morto nella guerra di Spagna; e cioè che Lawrence fu un «eroe mancato», nella misura in cui abbracciò un ideale utopistico che nei fatti si tradusse a vantaggio di quel mondo che Lawrence detestava: il mondo del denaro, la struttura bellica borghese, la civiltà capitalistica. Per capire Lawrence, insomma, è impossibile prescindere dalle sue matrici e spinte culturali, dalla sua insofferenza per una società che si nega agli slanci dell'eroismo, dal fascino che esercitavano sulla sua fervida immaginazione gli eroi della mitologia, dal suo superomismo incarnato nell'esaltazione e nelle qualità taumaturgiche del capo, dal suo disprezzo per la normalità della vita quotidiana, dalle componenti estetizzanti e irrazionalistiche di un pensiero e di un sentimento che l'inducevano a fuggire dall'Europa corrotta e meccanizzata e a cercare l'avventura, l'estasi, la libertà sia nell'azione, non sorretta da un saldo supporto ideale, sia nell'illusorio paradiso terrestre di una esistenza nomade e primitiva contraddistinta da rapporti sociali semplificati.

Rinascita

Settimanale diretto da Palmiro Togliatti

N. 42 - anno 20 — Sabato 26 ottobre 1963 — L. 100

Verso il socialismo in Occidente?

I prigionieri di Moro

Richiamo alla ragione per l'Alto Adige

Sommario

Leggere a Roma

Ebbene tutto ciò nel film di Lean si stenta a intravederlo e la lacuna non è di scarso rilievo, giacchè condiziona lo svolgimento della vicenda, impoverendola e catturandola entro uno schema elaborato con astuzia intellettuale ma senza fiato.

Naturalmente ci rendiamo conto che la nostra pretesa pecca di eccessiva intransigenza di fronte a un prodotto destinato a intrattenere la platea. Sentiamo, però, di non dovervi rinunciare nell'istante in cui dal risultato ci accorgiamo che il connubio fra ambizione artistica e obiettivo mercantile fa pendere la bilancia più dal lato della convenzione che dall'altro, deviando, secondo una prassi tipicamente hollywoodiana, l'interesse del regista versò estenuazioni psicologistiche le quali forniscono un solo volto, e non sempre il più significante, della realtà.

Mino Argentieri

La memoria di ieri e oggi: articoli ritrovati.
L'UNITA' - Giovedì 14 febbraio 1946

Un grande scrittore comunista

Umberto Barbaro

Nella lettera che Theodore Dreiser inviò al leader del Partito Comunista statunitense, comunicandogli la propria adesione, il compianto grande romanziere citava, come i nostri lettori ricorderanno, qualcuna delle più eminenti personalità comuni nei campi della scienza delle arti e delle lettere. Tra queste, vero Cameade, anche per molti che si vogliono considerare aggiornatissimi, lo scrittore danese Martin Andersen Nexø. Colpa di tanta ignoranza sembra non debba imputarsi al conclamato provincialismo della nostra cultura, quale almeno lo si considera comunemente e si deplora, ma al cosmopolitismo letterario che, certo, non è anch'esso, se si vuole che una, forma particolare di provincialismo e il cui carattere specifico consiste essenzialmente nello sfoggio compiaciuto di una effettiva, minuziosa e addirittura filologica conoscenza delle più vuote e frivole scemenze di tutto il mondo, che i semplici scambiano per arte: assistiti, in questi marchiani entusiasmi, oltre che dalla naturale cecità, probabilmente anche dai bene occhiuti interessi di certi editori e di coloro che li foraggiano. Una faccenda su cui, non foss'altro che per la penuria di carta che ancora ci opprime, occorrerà presto dedicare qualche cosa di più che poche righe.

Martin Andersen Nexø, nato nel 1869 da famiglia operaia, ha esercitato in gioventù i più diversi mestieri: bracciante, calzolaio, muratore e, infine, maestro elementare. Nell'autunno del 1894, dopo una grave malattia ai polmoni, il Nexø, con l'aiuto di alcuni amici partì per il Sud e visse tra il popolo. In Italia e in Spagna, giorni di sole.

Nel 1898 comparvero i suoi primi racconti «Le ombre» in cui sono rappresentate con vivo realismo la fame e la miseria dei quartieri periferici di Copenaghen. Dal 1901 Nexø diventa scrittore di professione. Nel suo grandioso romanzo «Pelle il Conquistatore» (4 voll. 1906-10) egli critica aspramente la struttura della società borghese e la sua falsa morale cui contrappone il socialismo. I suoi temi fondamentali sono la lotta rivoluzionaria delle masse «Verso un nuovo giorno» (1923), l'umana bontà degli umili, di cui, figure indimenticabili Pelle, il suo amico Martin, Lars Peter e la figlia illegittima Ditta, nel romanzo, in cinque volumi, «Figlia dell'Uomo» (1917-23), la natura che nobilita gli uomini «Il bimbo» (1932), «I figli del futuro», «A cielo aperto» (1935), le leggende dell'eroe delle storie popolari, Pere il Mendico. Questa fraterna descrizione del mondo degli umili e degli oppressi ha valso a Nexø la qualifica di un Gorki scandivano.

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Nel descrivere aspetti negativi e aberranti, della vita «A prezzo della vita» (1899) e il pessimismo che ovviamente ne emana «Nel deserto» (1921), Nexø contrappone ad essi la fresca spontaneità degli uomini delle classi primarie, il loro modo di amare, la loro vitalità, la loro aspirazione alla bontà ed alla luce. Anche in altri romanzi e racconti «Redenzione», «Il mattino», «La madre» (1900), «Sotto l'azzurro cielo» (1913), «La riva dell'infanzia» (1911), «Il paese degli dei» (1929), «Novelle contadinesche» ecc. egli conferma in pieno i caratteri fondamentali della sua concezione del mondo e del suo stile.

Attivo politicamente, Nexø è autore di opuscoli propagandistici e di scritti che appaiono i regolarmente sulla stampa proletaria e, tra questi, particolarmente interessanti quelli in cui dichiarò la sua piena solidarietà alla causa della Spagna rivoluzionaria il suo deciso antifascismo. Partecipò a congressi internazionali, fu a Valencia nel 1937 e, ancor prima, nell'U.R.S.S. cui dedicò una delle sue opere più vitali «Incontro al giorno nuovo».

«Censura» cinematografica negli S. U.

Nel mondo del cinema, già da tempo preoccupato della sorte del film italiano in seguito alla concorrenza estera ed alla stravaganza, per lo meno, di una recente legge la quale ad altro non può servire che ad affossare la nostra cinematografia, a disperderne i quadri e a privare del lavoro e del pane circa 15.000 lavoratori, si va facendo strada la convinzione che grosse manovre si vadano operando da parte di alcuni i finanzieri, che troppo spesso parlano a nome dei loro governi, mentre ciò che li muove sono i loro privati interessi e quelli dei monopoli che rappresentano. Sembra anche che qualche cattivo italiano si presti al loro gioco per la maggiore e più completa rovina dell'Italia; non potendosi credere che certe manovre siano frutto soltanto di incompetenze e di stupidità.

Nessun segno di rinsavimento malgrado l'agitazione dei lavoratori malgrado la nutrita e documentata campagna di stampa per l'abrogazione della legge, malgrado l'ordinata e seria pubblica manifestazione, dei lavoratori, qualche mese or sono, e malgrado il recente colloquio di una delegazione sindacale col Presidente De Gasperi. Gruppi privati italiani tentano e ritentano la scalata al patrimonio cinematografico dello Stato e sembra che alcuni di essi non siano che coperture di quell'alienum aes che da secoli porta, come è noto, a dura servitù, la clausola di 60 giorni di programmazione per i film italiani sembra dover essere esclusa dalla legge e perfino la dipendenza del cinema da un Ministero competente, quello della Pubblica Istruzione, viene negato agli interessati.

In che misura i magnati del cinema di Hollywood hanno influito, attraverso i loro agenti, a creare per il cinema nostro questa critica e quasi disperata situazione?

Sembra sintomatico il tatto che il solo film che abbia, con verità ed efficacia, descritto forme e aspetti reali della vita italiana, Roma città aperta sia stato acquistato da un produttore indipendente dei trust californiani. Ed ancor più sintomatico l'altro fatto, di cui ci giunge recentemente notizia: benché *Roma città aperta* sia stato proiettato privatamente numerosissime volte, suscitando il più vivo ed entusiastico consenso (tanto che l'acquirente nuovaiorchese Rod Geiger ne ha scritturato il regista per girare in America un nuovo film *Cristo tra i muratori*), non riesce ancora ad esserlo nei pubblici cinematografi statunitensi.

Non vorremmo che con questo «veto» si volesse, negli Stati Uniti, cogliere due piccioni con una fava: mantenere nell'ombra, agli occhi del grande pubblico, la resistenza italiana, e nello stesso tempo impedire un'affermazione della nostra industria cinematografica.

Umberto Barbaro

Giovedì 14 Febbraio 1946 — Pag. 2

Varietà

UN GRANDE SCRITTORE COMUNISTA

Cronaca di Roma

LE SORTI DI UNA GRANDE INDUSTRIA ROMANA

Qual è il destino della Breda?

Tutto la temere che le officine di Torre Gaia siano destinate a scomparire - Gli ostacoli opposti ai tentativi di riattivare la produzione

L'ospite dopo tre giorni...

TRAGICA FINE DI UNA DOMESTICA

Si uccide con la pistola del figlio del padrone di casa

Il terrore di una vecchia malata - Drammatica ricerca di stanza in stanza - Le probabili cause del suicidio

Per "l'Unità,,

Chi ha notato?

PICCOLA CRONACA

Le liste elettorali definitive

Il problema dei trasporti al Centro per la Ricostruzione

AL PROCESSO TIRONE

In vista di una conclusione dopo 50 giorni di udienza

POLEMICHE E BAGNI DI MARE

Gli interessi di Ostia sono anche quelli di Roma

Per la vedova del Grossi

72.945 lire raccolte dagli autisti di piazza

Pacifica irruzione della Celere tra le bancarelle di P. Vittorio

UN'INIZIATIVA DELL'U.D.I.

Tremila bimbi di Cassino sverneranno nel Nord

L'orario dei nuovi treni

Supplementi di pane e pasta

Tre incettatori di benzina fermati alla borgata Gallarella

Riunioni Sindacali

Convocazioni di Partito

Riunione del Comitato per le case dei reduci

I rivoltosi di Forte Boccea davanti al Tribunale Militare

Cara Unità...

Disorganizzazione all'Aeroporto di Guidonia

ARTE E SPETTACOLI

TEATRI

CINEMA

VARIETA'

LA RADIO

Oggi "Grande Prima" al SUPERCINEMA e BERNINI

CHARLES BOYER MARGARET SULLAVAN Gli AMANTI

A RATE CAMERE LETTO 58.000 CARLUCCIO ROMA - Piazza Risorgimento, 19

FILM RIVISTA

LAVATE LA BIANCHERIA con il superprodotto SALTARELLA SVILUPPA OSSIGENO NON CORRODE LA BIANCHERIA ottimo per qualsiasi indumento pregiato

Provatelo! è della massima fiducia!

Industria Chimica G. SALTARELLA - Lanciano - Roma

RIBASSATO da L. 20 a L. 10

CUOIO L. 1.100 Semenze L. 235 - Broccame L. 145 ROMA - VIA NIZZA N. 42 (P. FIUME) - ROMA

BERCO MACCHINE - UTENSILI ATTREZZI PER OFFICINE

BERTONI E COTTI-COPPARO

RICAMBI AUTO E TRATTORI AGRICOLI CARBURANTI E LUBRIFICANTI

ROMA - Via Ostiense 42, 43-a, 43-b - Telefono 481-571 - ROMA

ANNUNZI SANITARI

Dott. SCARLATA Specialissima VENEREE PELLE

Prof. Dott. G. DE BERNARDIS SPECIALISTA VENEREE E PELLE

Dott. G. DELLA SETA SPECIALISTA VENEREE E PELLE

Dott. THEODOR LANZ VENEREE - PELLE

ASMA Dott. LI VIRGHI

Dott. ALFREDO STROM VENEREE - PELLE

Dott. L. COLAVOLPE

Dr. ELIO DEL GIUDICE

Dott. YANKO PENEFF

Prof. D'AMICO OCULISTA

Dott. DAVID STROM

Dott. GIUSEPPE MALATO

Diari di Cineclub Radio

DdCR | Diari di Cineclub Radio - PODCAST dal 02 maggio 2023 al 26 maggio 2023

Daniela Murru legge Gramsci (CLIII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 26 ottobre 1931. |26.05.2023|06:22 | https://shorturl.at/ioMP9

I dimenticati #87 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ottantasettesima puntata: José Mojica. Conduce Virgilio Zanolla. |25.05.2023|14:46 | https://gat.to/k91f3

I Premi Strega | Diciannovesima Puntata - Paolo Volponi, vincitore nel 1965 con "La macchina mondiale" (Garzanti, 1965). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |24.05.2023|06:05 | https://shorturl.at/nPR15

Taccuini incredibili di incredibili registi | Ottava Puntata - Tativille. Il cinema di Jacques Tati. Conduce Patrizia Salvatori. |23.05.2023|09:08 | https://shorturl.at/uxHRU

Daniela Murru legge Gramsci (CLII) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua madre Giuseppina Marcias dalla casa penale speciale di Turi: 19 ottobre 1931.|19.05.2023|03:46 | https://bit.ly/45hdMnA

I dimenticati #86 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ottantaseiesima puntata: Naya Rivera. Conduce Virgilio Zanolla. |18.05.2023|14:31 | https://bit.ly/3Wjzp2U

Magnifica ossessione di Antonio Falcone (XXXIV) | Magnifica ossessione, la rubrica mensile di Antonio Falcone. Questa puntata è dedicata al film "Amici miei" di Mario Monicelli. |18.05.2023|10:08 | https://bit.ly/305kxZf

I Premi Strega | Diciottesima Puntata - Giovanni Arpino, vincitore nel 1964 con "L'ombra delle colline" (Mondadori, 1964). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |17.05.2023|04:49 | https://bit.ly/3WeAI2P

Luis Buñuel, ricordi e visioni | Decima Parte - "Sogni e fantasticherie". Conduce Roberto Chiesi. |16.05.2023|07:22 | https://bit.ly/42HuOd2

Daniela Murru legge Gramsci (CLI) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 12 ottobre 1931. |12.05.2023| 09:39 | https://bit.ly/3VUXexA

I dimenticati #85 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ottantacinquesima puntata: Stephen Boyd. Conduce Virgilio Zanolla. |11.05.2023|15:04 | https://bit.ly/42IgT6J

I Premi Strega | Diciassettesima Puntata - Natalia Ginsburg, vincitrice nel 1963 con "Lessico famigliare" (Einaudi, 1963). Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |10.05.2023|06:24 | https://bit.ly/3MdoofS

Taccuini incredibili di incredibili registi | Settima Puntata - Altezza Tatami. Il cinema di Yasujirō Ozu. Conduce Patrizia Salvatori. |09.05.2023|07:20 | https://bit.ly/42Hh81r

Daniela Murru legge Gramsci (CL) | Lettura della lettera scritta da Antonio Gramsci a sua cognata Tatiana Schucht dalla casa penale speciale di Turi: 5 ottobre 1931. |05.05.2023|08:03 | https://bit.ly/41fHPcs

I dimenticati #84 | Personaggi del mondo del cinema trascurati o caduti nell'oblìo. Ottantaquattresima puntata: Dora Gerson. Conduce Virgilio Zanolla. |04.05.2023|13:12 | https://bit.ly/3LqEz7S

Schegge di cinema russo e sovietico | Ventesima Puntata - "Assassini", esordio alla regia di Andrej Tarkovskij, la guerra in Ucraina e la biondina. Conduce Antonio Vladimir Marino. |03.05.2023|14:24 | https://bit.ly/3nwIbod

I Premi Strega | Sedicesima Puntata - Mario Tobino, vincitore nel 1962 con "Il clandestino" (Mondadori, 1962) Trama e incipit. Conduce Maria Rosaria Perilli. |03.05.2023|05:47 | https://bit.ly/44mlgoW

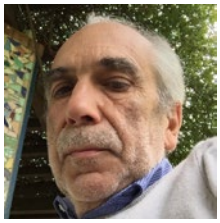
Luis Buñuel, ricordi e visioni | Nona Parte - "Salvador Dalí". Conduce Roberto Chiesi. |02.05.2023|17:23 | https://bit.ly/44vOzWq

A cura di Nicola De Carlo

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito


Nicola De Carlo

I dimenticati #80 | Fanny Navarro
Dying in His Law è un film in bianco e nero dall'Argentina diretto da Manuel Romero basato sulla sua sceneggiatura che ha debuttato il 29 settembre 1949 e interpretato da Tita Merello, Roberto Escalada, Juan José Míguez e Fanny Navarro. | https://youtu.be/i4AmAlv0Jw8
Marihuana è un film argentino diretto da León Klimovsky e distribuito il 27 settembre 1950. Il film è entrato nel 1951 al Festival di Cannes. | https://youtu.be/ZSENOEbZk4A
Suburbio è un film argentino in bianco e nero diretto da León Klimovsky da una sceneggiatura di Ulyses Petit de Murat uscito il 16 marzo 1951 e interpretato da Pedro López Lagar, Fanny Navarro, Zoe Ducós e Pedro Maratea. | https://youtu.be/cAcDbHVX6QY
Deshonra è un film argentino del genere drammatico girato in bianco e nero diretto da Daniel Tinayre basato sulla sua sceneggiatura scritta in collaborazione con Alejandro Verbitsky ed Emilio Villalba Welsh, presentato in anteprima il 3 giugno 1952 e interpretato da Fanny Navarro, Mecha Ortiz, Tita Merello , Jorge Rigaud, Guillermo Battaglia e Francisco de Paula. | https://youtu.be/8gHyxL3WTI0
The Sacred Cry è un film argentino del genere storico girato in bianco e nero diretto da Luis César Amadori basato sulla sua sceneggiatura scritta in collaborazione con Pedro Miguel Obligado che ha debuttato il 24 maggio 1954 e interpretato da Fanny Navarro, Carlos Cores, Aida Luz e Eduardo Cuitiño. | https://youtu.be/ZVTBVQOojpc
Marta Ferrari è un film argentino in bianco e nero diretto da Julio Saraceni da una sceneggiatura di Carlos Gorostiza uscito il 17 agosto 1956 e interpretato da Fanny Navarro, Duilio Marzio, Ricardo Castro Rios e Santiago Gomez Cou. | https://youtu.be/aY3GotuNyPA
La calesita è un film argentino in bianco e nero diretto da Hugo del Carril basato sulla sceneggiatura di Rodolfo Manuel Taboada basata sull'omonimo tango di Cátulo Castillo e Mariano Mores, uscito il 31 ottobre 1963 e interpretato da Hugo del Lane, Mario Lozano, Fanny Navarro e Maria Aurelia Bisutti. La coreografia era di Víctor Ayos. | https://youtu.be/m79U5pIbbyE
Desnuda en la arena è un film a colori dall'Argentina diretto da Armando Bó secondo la sua sceneggiatura che ha debuttato il 13 marzo 1969. Ha interpretato Isabel Sarli, Víctor Bó, Jorge Porcel e Fanny Navarro, e Adelco Lanza è stato incaricato della coreografia. Il film è stato l'ultimo film di Fanny Navarro, è stato parzialmente girato a Panama e aveva il titolo alternativo di Furia Sexual. | https://youtu.be/liGmFmlWYzw
I dimenticati #81 | Henri Vidal
Napoleone Bonaparte (Napoléon) è un film storico del 1955 diretto da Sacha Guitry. | https://youtu.be/Zyxpl4HtPDo
I dimenticati #83 | Tab Hunter
Il piacere della sua compagnia (The Pleasure of His Company) è un film del 1961 diretto da George Seaton e interpretato da Fred Astaire, Debbie Reynolds e Lilli Palmer, basato sull'opera teatrale omonima di Cornelia Otis Skinner e Samuel A. Taylor. | https://youtu.be/cwZby80_B10

Birds Do It, regia di Andrew Marton (1966) | https://youtu.be/nWTII0d-zps
La vendetta è il mio perdono è un film italiano del 1969 diretto da Roberto Mauri. | https://youtu.be/OrCFdX0HlFU
Quel maledetto ponte sull'Elba è un film del 1969 diretto da León Klimovsky. | https://youtu.be/02Y8JyHxHXI
L'uomo dai 7 capestri (The Life and Times of Judge Roy Bean) è un film del 1972 diretto da John Huston, con Paul Newman, Jacqueline Bisset e Ava Gardner: la sceneggiatura è del regista John Milius. | https://youtu.be/LWhbDMxu84g
Lust in the Dust (letteralmente tradotto "Passione nella polvere") è una commedia western del 1985 diretta da Paul Bartel con protagonisti Lainie Kazan, l'iconica drag queen Divine e Tab Hunter, qui alla loro seconda collaborazione dopo Polyester di John Waters. Questo è il primo film di cui Tab Hunter è anche produttore. | https://youtu.be/NRmaaw5mWh4
Grotesque, regia di Joe Tornatore (1988) | https://youtu.be/7W1n5IgEsEY
I dimenticati #85 | Stephen Boyd
An Alligator Named Daisy è un film del 1955 di produzione britannica diretto da J. Lee Thompson. | https://youtu.be/21lu_XYXtlA
L'isola nel sole è un film diretto da Robert Rossen nel 1957 con James Mason, Joan Fontaine e Joan Collins. | https://youtu.be/jk-PI-_RXoo
Bravados (The Bravados) è un film del 1958 diretto da Henry King. Il soggetto del film, girato in CinemaScope, è tratto dall'omonimo romanzo di Frank O'Rourke. | https://youtu.be/-NmJNqfLYT8
Ossessione di donna (Woman Obsessed) è un film del 1959 diretto da Henry Hathaway. | https://youtu.be/F9GTYUCK32Y
La ragazza più bella del mondo è un film del 1962 diretto dal regista Charles Walters. Trae origine dal musical Jumbo di Richard Rodgers che nel 1935 va in scena all'Hippodrome Theatre per il Broadway theatre con Jimmy Durante arrivando a 233 recite. | https://youtu.be/imTZZkDOkQc
La caduta dell'Impero romano è un film del 1964 diretto da Anthony Mann. È un film storico ambientato nell'antica Roma con Sophia Loren, Stephen Boyd e Alec Guinness, presentato fuori concorso al 17° Festival di Cannes. | https://youtu.be/roLCkdvWKB4
Il papavero è anche un fiore (The Poppy Is Also a Flower) è un film per la televisione del 1966 diretto da Terence Young. | https://youtu.be/b3zkJIoKNzs
La Bibbia (The Bible: in the Beginning...) è un film del 1966 diretto da John Huston. | https://youtu.be/UmnSk6uGEx8
..Dopo di che, uccide il maschio e lo divora (Marta) è un film del 1971, diretto da José Antonio Nieves Conde. | https://youtu.be/q3liChXkfro
African Story è un film del 1971 diretto da Marino Girolami. | https://youtu.be/k6YmQhQMywI
La texana e i fratelli Penitenza (Hannie Caulder) è un film del 1971 diretto da Burt Kennedy. | https://youtu.be/f4TuYlGiPOw
Il diavolo a sette facce è un film del 1971 diretto da Osvaldo Civirani. | https://youtu.be/4bRjRVwIghM
Campa carogna... la taglia cresce è un film del 1973, diretto da Giuseppe Rosati. | https://youtu.be/uuYTqVrp-Jo
Lo chiamavano Mezzogiorno (Un hombre llamado Noon) è un film del 1973, diretto da Peter Collinson. | https://youtu.be/LjEjY_mE2-c
La polizia interviene: ordine di uccidere! è un film del 1975 diretto da Giuseppe Rosati. | https://youtu.be/wMGgWQYbeq4
Il racket dei sequestri (The Squeeze) è un film britannico del 1977 diretto da Michael Apted. | https://youtu.be/XyT5wncRVVc
I dimenticati #86 | Naya Rivera
Glee: The 3D Concert Movie è un film concerto del 2011 diretto da Kevin Tancharoen, che documenta il Glee Live! In Concert!, un tour intrapreso dal cast della serie televisiva Glee. | https://youtu.be/9NXwdGH9Kao
I dimenticati #87 | José Mojca
El rey de los Gitanos, 1933 di Frank R. Strayer | https://youtu.be/-Zcju9M153Y

a cura di Nicola De Carlo

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (LXXII)

La Rai TV, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della TV commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La TV è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la TV dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

"...Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione..." (Profezia avverata)

Massimo Cacciari

Piero Sansonetti

Paolo Del Debbio

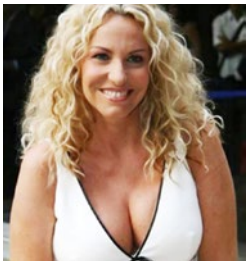
Sandra Milo

Mauro Corona

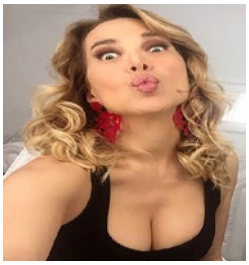
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

Flavio Insinna

Bruno Vespa

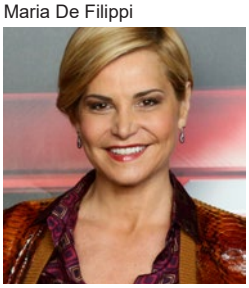
Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti

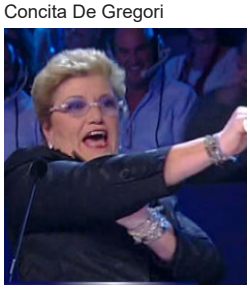
Concita De Gregori

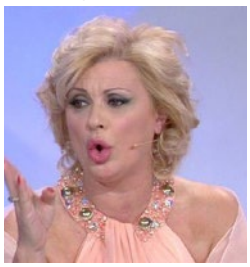
Vittorio Sgarbi


Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier


Mara Maionchi


Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappàs Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Antonino Cannavacciuolo

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

Federica Panicucci

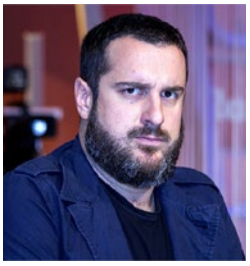
Patrizia De Blank

Vittorio Feltri

Mario Adinolfi

Piero Chiambretti

Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo

Omaggio

Uomini & donne - Istruzioni per l'uso (1996) di Claude Lelouch

-Perché il cinema americano è amato e quello francese no?
-Perché racconta piccole storie con mezzi enormi. Quello francese grandi storie con mezzi minuscoli.

Benoit Blanc (Bernard Tapie) e Fabio Lini (Fabrice Luchini)

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica
XXIV Premio Domenico Meccoli 'Scrivere di Cinemà'
Magazine on-line di cinema 2015
Premio Nazionale Tatiana Pavlova 2019 – Riconoscimento per la Divulgazione dell'Arte Contemporanea
ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro
Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

È presente sulle principali piattaforme social

Comitato di Consulenza e Rappresentanza
Cecilia Mangini, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis
a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Nicola De Carlo*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:
Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com *per richiedere l'abbonamento gratuito on line.*

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.pane-rose.it
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it/edicola
www.lacinetecasarda.it
www.valdarnocinemafilmfestival.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.aamod.it/link/
www.usnexpo.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
www.domusromavacanze.it
www.isco-ferrara.com
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.amicidellamente.org
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.cineforumdonorione.com
www.cineconcordia.it/wordpress
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.cinemanchio.it
www.associazionebandapart.it/
www.bibliotecaviterbo.it
www.cinenapolidiritti.it
www.unicaradio.it/wp
www.cinelatinotrieste.org
https://suonalancorasam.com
www.lombardiaspettacolo.com
www.tottusinpari.it
www.scuoladicinemaindipendente.com
Il marxismo libertario.it
www.armandobandini.it
www.fotogrammadoro.com
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.teatriamocela.com
www.visionandonellastoria.net
www.firenzearcheofilm.it/link
www.sardiniarcheofestival.it/diari-di-cineclub
www.edinburghshortfilmfestival.com/contact
www.lunigianacinemafestival.movie.blog
www.artnove.org/wp
www.cinemaeutopia.it
www.festivalcinemasicilia.org
www.cinemaesocietaschool.it
www.sudsigira.it
www.culturalife.it
www.istitutocinematografico.org
www.luxmagic.eu/la-magia-della-luce-2
www.magiadellaluce.com
www.globalproject.info/it/resources
www.rassegnalicodia.it
www.associazionecentrocelle.it/it
www.festivaldelcinemalbanese.it
www.apuliawebfest.it
www.carboniafilmfest.org/it/
Ieri oggi domani | Arte Storia Cultura Società
www.festivalfike.com
www.sentierofilm.com
www.cinemainospedale.it
www.lafestadeifollinola.wordpress.com/

Per leggere tutti i numeri di Diari di Cineclub:
https://bit.ly/2JA5tOx

Diari Radio di Cineclub

Per ascoltare tutti i podcast DdCR | Diari di Cineclub Radio:
https://bit.ly/2YEmrjr

Diari YouTube di Cineclub

Per Diari di Cineclub | Canale YouTube:
www.youtube.com/diaridicineclub